

Kytkentöjä todellisuuteen

– Ajattelua laajennetun scenografian, mediataiteen ja osallistavan taiteen maisemassa

Aku Meriläinen

Taiteen maisterin opinnäyte

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Lavastustaiteen koulutusohjelma

Näyttämölavastuksen pääaine

2017

Käsikirjoitus ja ohjaus: Jari Juutinen | **Rooleissa:** Outi Condit, Aleksi Holkko ja Liisa Sofia Pöntinen
Valosuunnittelu: Teemu Nurmelin | **Äänisuunnittelu:** Jussi Matikainen | **Skenografia:** Aku Meriläinen

Ensi-ilta: 18.11.2016 klo 19. | **Muut esitykset:** 18.11. | 22.11. | 23.11. | 25.11. | 29.11. | 30.11. | 2.12. | 7.12.
9.12. | 10.12. | 11.1. | 13.1. | 14.1. | 17.1. | 18.1. | 20.1. | 21.1. | 24.1. | **Esitykset aina klo 19.**

Liput: 27/19 €, tiketti.fi, bookings@kokoteatteri.fi | **Paikka:** KokoTeatteri, Hämeentie 3, kokoteatteri.fi
Facebook: Minä, Faransis W. | **Puh:** 050 321 9919 | **Tuotanto:** sadsongkomplex.fi ja KokoTeatteri

MINÄ, FARANSIS W.



Tekijä Aku Meriläinen

Työn nimi KytKentöjä todellisuuteen – Ajattelua laajennetun skenografian, mediataiteen ja osallistavan taiteen maisemassa

Laitos Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Lavastustaiteen maisteriohjelma, näyttämölavastuksen pääaine

Vuosi 2017

Sivumäärä 64

Kieli Suomi

Valvoja Liisa Ikonen

Ohjaaja Maiju Loukola

Tiivistelmä

Maisterin opinnäytteessä *KytKentöjä todellisuuteen – Ajattelua laajennetun skenografian, mediataiteen ja osallistavan taiteen maisemassa* tarkastellaan todellisuuden ja taiteen rajankäyntiä. Opinnäyte edustaa taiteellisen tutkimuksen tieteenhaaraa. Opinnäytteessä kartoitetaan taiteellisen osion, *Minä, Faransis W.* -teatteriesityksen, avulla mediateknologioiden mahdollistamia, entistä laaja-alaisempia osallistamisen ja todellisuuden esityksellistämisen keinoja. Tarkastelun kohteena on todellisuuden ja fiktion tasoilla leikittely sekä mediataiteen kytkennät skenografiaan ja etenkin laajennettuun skenografiaan.

Opinnäytteessä tuotetaan uutta tietoa tarkastelemalla taiteellisen prosessin aikana esiin nousseita asioita aikaisempia alan tutkimuksia ja teorioita vasten. Keskeisimmät teoreettiset viitekehykset ovat taidehistorioitsija Claire Bishopin jäsentämä osallistava taide sekä teoreetikko Hans-Thies Lehmannin tunnetuksi tekemä draaman jälkeinen teatteri. Oleelliset menetelmät ovat taiteellinen tutkimus, dekonstruktio ja itsereflektioiva puolistrukturoitu äänen ajattelu.

Minä, Faransis W. -teos ja teosprosessi toimivat uuden tiedon tuottamisen alustana ja tilana tarkastella todellisuuden ja taiteen rajankäynnistä nousevia kysymyksiä: ensinnäkin, miten mediateknologioiden mahdollistamia osallistamisen ja todellisuuden esityksellistämisen keinoja voidaan hyödyntää esittävässä taiteissa uusin tavoin? Toiseksi, voiko näyttämötoiminnan kanssa ristiriitainen materiaali ja näyttämöä ympäröivän todellisuuden läsnäolo avata uusia väyliä katsojan omalle ajattelulle ja monipuolistaa tulkintahorisonttia? Kolmanneksi, miten näyttämön ulkopuoliseen maailmaan kurottaminen tekee yhteiskunnallista keskustelua näkyväksi? Ja neljänneksi, millaisia autenttisuuteen ja eettisyyteen liittyviä kysymyksiä todellisuuden ja taiteen välinen rajankäynti sekä yleisön osallistaminen nostavat esiin?

Opinnäytteen viimeisessä luvussa käsitellään tutkimuksessa esiin nousseita kysymyksiä aiempaa laajemmalla tulkinnanvapaudella. Syntyntä tietoa sovelletaan nyky-yhteiskunnan kontekstissa pohdittaessa taiteilijoiden ja yleisön oman ajattelun tärkeyttä, teknologian ja emansipaation suhdetta sekä taiteilija-tutkijan henkilökohtaista suhdetta skenografiaan.

Avainsanat taiteellinen tutkimus, laajennettu skenografia, mediataide, osallistava taide

Abstract

This masters thesis focuses on the relationship between reality and art. The thesis connects with the tradition of artistic research. The artistic production of the thesis, theatre play *I am Faransis W.*, offers a space to examine new ways for media technologies to be used as in participation and as a medium for the world to become important content of art. The research explores the borderline between the reality and fiction, as well as the connections between media art and scenography, especially expanded scenography.

The main theoretical frameworks are art historian Claire Bishop's views on participatory art and theorist Hans-Thies Lehmann's postdramatic theatre. Essential methods are artistic research, deconstruction and self-reflective thinking spoken out loud.

I am Faransis W. artwork and production functions as a space for new knowledge to be generated. It raises questions about the relationship between real life and art: firstly, what can new practices in media technologies offer to participatory art and performance art? Secondly, can conflicts on stage and reality as art open new starting points for the independent thinking of the audience? Thirdly, is it possible to bring wider social conversations to the stage with media technologies? And fourthly, what kind of questions about authenticity and ethics does real life as art bring forth?

The final chapter of the thesis addresses the questions brought up earlier in the thesis with greater interpretation. The new information is put in the context of society of today focusing on questions about the importance of thinking, the relationship between technology and emancipation and finally the personal relation between the researcher and scenography.

Keywords artistic research, expanded scenography, media art, participatory art

Sisällys

I Johdanto

1 Alustus	8
1.1 Minä, Faransis W.	9
1.2 Mediataiteen ja laajennetun skenografian liitto	11
1.3 Taiteen autonominen ja ulkoinen välineellistäminen	16
1.4 Taiteellisesta tutkimuksesta	18

II Aineiston esittely ja analyysi

2 Maisemassa käyskenteleminen	22
2.1 Eri taidekäsitteet synnyttävät jännitteen	23
2.2 Tila – Onko istuminen osallistumista?	25
2.3 Isä Jamalin tarina – Vastustamisen strategia	30
2.4 Darknet ja Euronews – Avoin muoto	35
2.5 Syyria ja Irak – Eettinen ja taiteellinen kritiikki	41
2.6 Facebook-profiilit – Sosiaalinen sadismi	47

III Tulkinta ja johtopäätökset

3 Taiteellinen brief	51
3.1 Ajattelun tärkeys	52
3.2 Teknologia ja emansipaatio	55
3.3 Laajennettu skenografia 2.0	57

Lähdeluettelo	60
---------------	----

I Johdanto

1 Alustus

Tämä on Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun (Aalto ARTS) taiteen maisterin opinnäyte (myöhemmin: opinnäyte, tutkimus). Opinnäyte on osa lavastustaiteen maisteriohjelman näyttämölavastuksen pääaineen opintoja. Opinnäyte edustaa taiteellista tutkimusta ja koostuu kahdesta osasta: taiteellisesta teoksesta ja kirjallisesta osuudesta.

Tutkimukseni tarkoitus on löytää kytkentöjä taiteellisten intressieni ja esittävien taiteiden osallistavan taiteenhaaran historiallisen jatkumon välille. Kartoitan opinnäytteen taiteellisen osion *Minä, Faransis W:n* kautta mediateknologioiden mahdollistamia entistä laaja-alaisempia osallistamisen ja todellisuuden esityksellistämisen keinoja. Tarkastelen myös todellisuuden ja fiktion tasoilla leikittelyn sekä mediataiteen kytkentöjä skenografiaan ja etenkin laajennettuun skenografiaan. Pyrkimykseni on tuottaa uutta tietoa tarkastelemalla opinnäytteen taiteellisen osion aikana esiin nousseita kysymyksiä aikaisempia tutkimuksia ja teorioita vasten.

Johdannossa esittelen lyhyesti tutkimuksen kannalta oleelliset kysymykset ja teoriat, joita vasten opinnäytteen taiteellista osiota *Minä, Faransis W:tä* tarkastelen. Käyn läpi rooliani tutkijana ja taiteilijana valaisten niitä henkilökohtaisia taustojani, jotka ovat vaikuttaneet tutkimukseni rajaukseen. Pyrin kartoittamaan videosuunnittelun kenttää Suomessa vuonna 2017: miten se liittyy lavastustaiteeseen niin aiemmissa tutkimuksissa eri akatemioissa, kuin praktiikkana ammatillisella kentällä. Avaan myös tutkimuskysymykseni valintaan johtaneita taiteen ja poliittisen teorioita sekä jännitteitä ja perustelen tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen. Lopuksi käyn läpi, mitä taiteellisella tutkimuksella tässä opinnäytteessä tarkoitan ja millaisilla menetelmillä tutkimukseni olen tehnyt.

Olen valinnut kirjoittaa opinnäytteeni ensimmäisessä persoonassa. Henkilökohtaisen äänen käyttäminen karistaa mielikuvaa neutraalista ja kantaa ottamattomasta tutkimuksesta, jollainen on ollut 60-luvun lopulta lähtien yhä vaikeammin perusteltavissa. Passiivin, eli neljännen persoonan

käyttö ei tee tutkimuksesta yhtään tieteellisempää.¹ Pyrin tekemään läsnäoloni tutkittavien kysymysten ja lukijan välissä näkyväksi.

Aikomukseni ole pakottaa löytyvää tietoa uudeksi ehyeksi teoriaksi taiteellisen toimintani ympärille, vaan yritän hyväksyä keskenään ristiriitaisiakin tiedon rippeitä ja vastaamattomaksi jääviä kysymyksiä osaksi tutkimustani. Sosiaalisen median aikana tuntuu siltä, että maailma kaipaa enemmän vastauksia, kuin lisää kysymyksiä ja hämmennystä. Tästä huolimatta, postmodernin aikakauden lapsena², pyrin välttämään pysyvien mallinnusten ja kaiken taustalla olevan totuuden tavoittelua.

1.1 Minä, Faransis W.

Opinnäytteen taiteellinen osio *Minä, Faransis W.* -teatteriesitys on tutkimuksen kannalta oleellisessa roolissa. Teos ja teosprosessi toimii uuden tiedon tuottamisen alustana ja tilana tarkastella todellisuuden esityksellistämistä osallistavan taiteen viitekehyksen sisällä: ensinnäkin miten mediateknologioiden mahdollistamia osallistamisen ja todellisuuden esityksellistämisen keinoja voi esittävissä taiteissa hyödyntää uusin tavoin? Toiseksi kuinka näyttämötoiminnan kanssa ristiriitainen materiaali ja näyttämöä ympäröivän todellisuuden läsnäolo avaa väyliä katsojan omalle ajattelulle ja monipuolistaa tulkintahorisonttia? Kolmanneksi miten näyttämön ulkopuoliseen maailmaan kurottaminen tekee yhteiskunnallista keskustelua näkyväksi? Neljänneksi millaisia autenttisuuteen ja eettisyyteen liittyviä kysymyksiä todellisuuden ja taiteen välinen rajankäynti sekä yleisön osallistaminen nostavat esiin?

Faransis-työryhmä lähti liikkeelle suhteellisen avoimesta lähtökohdasta. Ohjaaja Jari Juutinen esitteli minulle noin puoli vuotta ennen ensi-iltaa teoksen lähtökohtia: Guantanamo vankeudessa tapahtuva epäinhimillinen toiminta ja Länsi-Euroopan kyvyttömyys itsereflektioon ääriliikkeiden syntymisessä ja sotien osapuolena. Teatterihistorialliseksi viitepisteeksi valikoitui Georg Büchnerin vuosina 1836–1837 kirjoittama *Woyzeck*-näytelmä, johon nykypäivän teatterintekijät tuntuvat palaavan tasaisin väliajoin. Valmista näytelmätekstiä ei ollut vielä alkuvaiheessa, vaan se syntyi

¹ Grönfors 1982, s. 6 ja 109

² Anttila 2006, s. 604

Juutisen kirjoittamana prosessin edetessä. Muita työryhmän jäseniä olivat äänisuunnittelija Jussi Matikainen³, valosuunnittelija Teemu Nurmelin sekä näyttelijät Outi Condit, Aleksi Holkko ja Liisa Pöntinen. Esityksen kantaesitys oli Helsingissä KokoTeatterissa 18.11.2016. Teos on sadsongskomplex:fi'n ja KokoTeatterin yhteistuotanto.

Prosessin alkuvaiheessa roolini määriteltiin skenografiksi, mutta työskentelyn edetessä nimike muutettiin omasta toiveestani videosuunnittelijaksi. Nimikkeen täsmennys perustui siihen, että koin esityksen skenografian suunnittelun tapahtuvan enemmän työryhmän yhteisenä toimintana. Skenografialla⁴ tarkoitan tässä yhteydessä kokonaistilallisia ja -visuaalisia ratkaisuja, kuten katsomoa, katsomon pöytiä valkoisine pöytäliinoineen ja kynttilöineen, näyttämön koroketta, kuulustelutuolia, oransseissa vankihaalareissa olevia nukkeja ja näiden kaikkien sommitelmaa suhteessa toisiinsa sekä tilaan. Myös skenografian käytännön toteutus jakautui koko työryhmälle. Ymmärrän, että teatterin ollessa moniaineista kompromissien taidetta, eri vastuualueiden suunnittelu käytännössä tapahtuu usein työryhmän yhteisenä prosessina, vaikka vain yksi henkilö lopulta nimettäisiin yhden osa-alueen suunnittelijaksi. Haluan kuitenkin kiinnittää osuuteni nimeämiseen erityistä huomiota siksi, että kyseessä on opinnäytetyö. Videosuunnittelijan määritelmä rajaa suunnitteluuden koskemaan tarkemmin sitä osa-aluetta, josta lopulta vastasin: näyttämön takaosassa roikkuvaa lavastuksellista veistosta, joka toimi videosuunnittelun projisointipintana. Suunnittelin ja toteutin kyseisen videoveistoksen fyysiset rakenteet sekä digitaaliset sisällöt ja ratkaisin sen sijoittumisen näyttämötilaan suhteessa muihin skenografisiin elementteihin. Painotan vielä, että koen videosuunnittelun kiinnittyvän *Minä, Faransis W:n* yhteydessä nimenomaan lavastustaiteen kontekstiin, mutta kokonaisuuden skenografiasta kunnian ottaminen olisi harhaan johtavaa. Videoveistos on esityksessä keskeinen lavastuksellinen elementti, jolla sisällöillä on oma voimakas läsnäolonsa koko esityksen ajan.

Haluan kiittää esityksen ohjaajaa Jari Juutista hänen kyvyistään tehdä yhteistä näyttämöä, käydä dialogia muiden tekijöiden kanssa ja ottaa vastaan ehdotuksia draamateatterin ulkopuolelta. Suunnittelijana minulla oli prosessin aikana vapaat kädet oman osa-alueeni suhteen ja koin nauttivani ohjaajan luottamusta. Ohjaaja kuitenkin varasi oikeuden viimeisen sanan sanomiseen,

³ Äänisuunnittelusta vastasivat Jari Juutinen ja Jussi Matikainen. Musiikista vastasivat Jussi Matikainen ja Tomi Pekola.

⁴ Skenografia on Tieteen termipankin mukaan “visuaalisen kuvan, valon ja tilan dynaaminen yhdistelmä, joka sisältää myös näyttämötekniikan”. Tieteen termipankki 8.05.2017: Esittävät taiteet:skenografia.

mikä perustuu vastuun kantamiseen kokonaisuutensa onnistumisesta. Vapaa suunnittelu ja työryhmän tervehenkinen keskustelu mahdollistivat eri teatterikäsitteiden limittymisen. Prosessi oli moniääninen pitäen sisällään sekä draamateatteriinkin pohjautuvia ajatuksia, että nykyteatterin draamalähtökohdan hylänneitä keinoja. Moninäkökulmaisuutta korostaa se, että kenenkään työryhmän jäsenen ajattelu ole rajoitettavissa vain yhdenlaisen teatteriteorian mukaiseksi, eikä tärkeää ole kuka sanoi ja mitä. Konkretian taso itsessään on triviaali ja painoarvo on filosofisella pohdinnalla: oleellista on suhtautua prosessin aikana esitettyihin ehdotuksiin, perusteluihin ja lopullisiin valintoihin avauksina teorian kuljettamiseen ja dekonstruktion mukaiseen marginaalien etsimiseen sekä vastakohtaisuuksien erittelyyn. Jacques Derridan kehittämän dekonstruktiofilosofian⁵ mukaan termit, ajatukset ja käsitteet saavat merkityksen suhteessa vastapareihinsa, jotka eivät viittaa kontekstinsa ulkopuolelle, vaan tulevat ymmärretyksi osana kokonaisuutta⁶. Vastaparien synnyttämän jännitteen vaikutus kokonaisuuteen korostuu silloin, kun erilaiset ajattelijat kohtaavat lähes⁷ yhdenvertaisessa keskustelutilanteessa. Opinnäytteen myöhemmissä kappaleissa vastaparien kautta ajattelevien ja debatoitujen osoittautuu yhdeksi tutkimusta läpileikkaavaksi teemaksi niin taiteellisessa prosessissa, kuin teoreettisessa viitekehyksessä.

1.2 Mediataiteen ja laajennetun scenografian liitto

Taiteellinen tutkimus nojaa taiteilijan omaan ymmärrykseen ja havainnointiin⁸, jolloin tutkimuksen tekijän subjektiiviset taustat ovat keskeisessä osassa. Pysin läpivalaisemaan tutkijapositioni aukikirjoittamalla akateemisen taustani ja tutkimuskysymyksiin liittyvät taiteelliset lähtökohdati johdannossa. Kun tutkijapositio tulee näkyväksi, se tavallaan lukkiutuu ja häivyy lukijan ja tutkimuksen kysymysten väliltä. Jälkistrukturalismin näkökulmasta tämä tarkoittaa sitä, että lukijan

⁵ Dekonstruktion käsite nousi tietoisuuteeni vuonna 2015 Lapin yliopiston Taiteiden tiedekuntaan Audiovisuaalisen mediakulttuurin koulutusohjelmaan tekemäni kandidaatintutkielmassa *Dekonstruktio on dynamiittia sekä muita tieteen ja taiteen liittoja – Haastattelututkimus reaaliaikaisen kuvan mahdollisuuksista osana esittäviä taiteita*.

⁶ Anttila 2006, s. 612

⁷ Asetelma ei ole täysin hierarkiaton, kun ohjaaja (perustellusti) varaa viimeisen sanan itselleen.

⁸ Kirkkopelto 2013, s. 1

liikkuminen eri vaihtoehtoisissa subjekti-posiatioissa helpottuu avaten monia mahdollisuuksia siihen, miten teksti on ymmärrettävissä.⁹

Akateeminen elämäni käynnistyi vuonna 2005, jolloin aloitin Audiovisuaalisen mediakulttuurin opinnot Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnassa. Vuodesta 2010 lähtien olen työskennellyt itsenäisenä mediataiteilijana taiteen ja muotoilun kentällä. Työhistoriaani mahtuu mm. julkisivuprojisointien, näyttelyinstallaatioiden ja klubivisuaalien lisäksi muutama ammattitason esittävän taiteen teoksen yhteyteen toteutettu videosuunnittelu¹⁰. Vuonna 2014 koin epävarmuutta ja tyytymättömyyttä liittyen taiteelliseen keinovalikoimaani ja teoreettiseen ajatteluuni, minkä vuoksi palasin viimeistelemään taiteen kandidaatin opinnot Lapin yliopistoon. Keväällä 2015 hain Aalto-yliopistoon opiskelemaan lavastustaidetta näyttämölavastuksen maisteriohjelman, jonne kotiuduin pikaisesti opintojen alkamisen jälkeen.

Olen hyvin kiinnostunut lavastustaiteesta ja laajennetun skenografian käsitteestä. Katsonkin mediataiteilijataustani tuovan uutta näkökulmaa mediateatterin yhä monipuolistuvampia käytänteitä koskevaan keskusteluun. Henkilökohtainen akateeminen ja ammatillinen taustani on oleellista tuoda tässä esiin siksi, että aikaisemman ymmärryksen on todettu vaikuttavan tehtäviin johtopäätöksiin ja tutkimuksen suunnan valikoitumiseen¹¹. Teknisestä näkökulmasta minua kiinnostaa reaaliaikaisen kuvan tuottaminen, eli reaktiivinen tai interaktiivinen mediataide osana esittäviä taiteita. Alustaksi digitaaliselle tietokoneella koodatulle kuvalle soveltuvat projisoinnit, televisiot, näyttöpäätteet, led-näytöt, virtuaalilasit, mobiililaitteet tai muut kuvan esittämiseen tarkoitettut alustat. Teatterialan työehtosopimuksessa tämä lukeutuu videosuunnittelijan tehtäväkuvan alle¹².

Suomalaisen taiteellisen tutkimuksen pioneerin Annette Arlanderin mukaan tutkimuksessa on tärkeää selventää roolini taiteilijatutkijana¹³ taiteen ja teatterin kontekstissa. Tämä johtuu siitä, että taiteen eri alat ovat kiinnostuneita hyvin eri kysymyksistä, antavat monia lähtöasetelmia taiteilijatutkijoille ja avaavat laajan kirjon yksityiskohtia sekä tulkintoja, jotka saattavat vaikuttaa

⁹ Anttila 2006, s. 624

¹⁰ Mm. *Toivon operetti* (2011) ja *Elefanttimies* (2012) Rovaniemen Teatterille, *Terveiset Kutturasta* (2014) Joensuun kaupunginteatterille, *Saivo* (2014) Agit-Cirkille ja *Superolennot Helsinki* (2015) Mad Houselle.

¹¹ Moilanen ja Räihä 2010, s. 52

¹² Teatterialan työehtosopimus 2014-2016 s. 95

¹³ eng. *artist as researcher*, käänös kirjoittajan

itsestäänselvyyksiltä vain yhdelle taiteen alalle.¹⁴ Toisin sanoen, diskurssi tulee tehdä näkyväksi. Taustani huomioiden opinnäytteeni on taiteidenvälinen¹⁵: Sydämeni on esittävässä taiteissa, menneisyyteni mediataiteessa ja tulevaisuuteni skenografiassa ja etenkin laajennetussa skenografiassa.

Laajennetun skenografian käsite tarjoaa mediataiteilijalle oivan rajapinnan lavastustaiteeseen kiinnittymiseen. Näyttämön mediaalisuutta skenografian näkökulmasta kokemuksellisuuden, tilallisuuden ja immersiiivisyyden kannalta tutkineen¹⁶ Maiju Loukolan mukaan nykyskenografialla tarkoitetaan aktiivista toimijuutta staattisen näyttämökuvan sijaan. Skenografia voidaan ymmärtää liikkuvana ja tilannekohtaisena olosuhteena, joka kaipaa katsojan aktivoitumista tilalliseen ja ajalliseen havaitsemiskokemukseen.¹⁷ Loukola seuraa Rosalind Krausin 1970-luvulla tekemää laajennetun kuvanveiston ajattelua sanomalla, että

“...modernin skenografian konventioiden (voitaisiin ajatella) olevan murtumassa kohti laajennettua skenografiaa pitkälti suhteessa siihen mitä se ei ole (perinteisesti) ollut. Skenografiaan perinteisesti liitettyt lähtökohdat kuten draamatekstilähtöisyys, (ennakko)suunnittelutraditio, sidos institutionaaliseen tilaan tai black boxiin sekä pyrkimys ilmentää alkuperäistä ideaa tai esitystekstiä ovat aiempaa selkeämmin tulleet haastetuiksi.”¹⁸

Nopeasti tarkasteltuna uskallan väittää, että työskentelyni *Minä, Faransis W*:ssä kiinnittyy kaikkiin näihin Loukolan listaamiin laajennetun skenografian lavastustaiteen traditioille esittämiin haasteisiin: olen hylännyt draamateatterin dominanssin, prosessin merkitys on korostunut ennakkosuunnittelun rinnalla, videoveistos kurottaa black boxin ulkopuolelle Instagramin, Facebookin, Euronewsin sekä Darknetin avulla ja teoksen ytimessä olevat väitteet tulevat sekä tuetuiksi, että haastetuiksi videoveistoksen toimesta. Toisen tuoreen katsannon laajennettuun

¹⁴ Arlander 2011 s. 315-316

¹⁵ eng. *transdisciplinary*, käännös kirjoittajan

¹⁶ Skenografi ja tutkijatohtori Maiju Loukola on lähestynyt väitöskirjassaan *Vähän väliä - Näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri* kosketuksen kysymystä käyttämällä tutkimusympäristönään videoprojisoiteja esityksessä.

¹⁷ Loukola 2014, s. 58 ja 61

¹⁸ Loukola 2014, s. 63

skenografiaan saa rytmistä tilallisuutta¹⁹ tutkineen Elina Lifländerin määritelmästä, jossa skenografia laajentuu perinteisten rajojensa, kuten teatteritilojen ja teksti- ja näyttelijäkeskeisyyden ulkopuolelle. Laajennettu skenografia soveltaa ja yhdistää arkiympäristöjä ja muita taidemuotoja, kuten installaatio- ja mediataidetta.²⁰ Loukolan ja Lifländerin valossa laajennettu skenografia tarjoaa elävästä ja muuttuvasta määritelmästäan huolimatta taidekäsitteellisen otollisen kasvualustan.

Mediataiteilijan identiteettini ei kuitenkaan laskeudu yksiselitteisesti lavastustaiteen alueelle, vaan koen olevani kaksoisroolissa: opiskelen näyttämölavastuksen maisteriohjelmassa, taiteellinen ajatteluni resonoi laajennetun skenografian kanssa ja samaan aikaan kuulun SVÄV ry:n hallitukseen²¹. Yhdistys osoitti aktiivisesti ajavansa videosuunnittelijoiden asioita muuttamalla nimensä Suomen valo- ja äänisuunnittelijoiden liitosta (SVÄL) Suomen valo- ääni ja videosuunnittelijoiksi (SVÄV). Järjestö hallituksen koostuminen pääosin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun (TeaK) Valo- ja äänisuunnittelijoiden koulutusohjelmasta (VÄS) valmistuneista suunnittelijoista lisää kokemaani ristivetoa. Onnekseni taiteilijoiden tapa liikkua nykyteatterin kentällä suhteellisen vapaasti eri roolien välillä antaa minulle – ja ylipäätään erilaisille yhä monialaisemmille nykyteatterin käytännöille – tilaa hengittää. SVÄV:n lanseeraaman videosuunnittelun määritelmä on Loukolan ajattelun kautta tarkasteltuna kirjava: on liikkuva kuva, kokeellinen elokuva, taiteilijaelokuva, videotaide, installaatio- ja mediataide kaikkine historiallisine horisontteineen. Termistö on laaja ja monitahoinen, eivätkä sen sisältämät genret rajaudu selkeäpiirteisesti omiksi lajeikseen. Uudet määritelmät tehdään aina jotain tiettyä tarkoitusta varten, jolloin ne pysyvät konteksti- ja paikkasidonnaisina.²² Tällä hetkellä nimitän itseäni mediataiteilijaksi ja skenografiksi, joka toimii laajennetun skenografian kontekstissa.

Haluan usein käyttää termiä mediataiteilija videosuunnittelijan sijaan siitä syystä, että lähestyn esittäviä taiteita teknisesti tarkasteltuna koodaamisen kautta. Toimin pääsääntöisesti reaaliaikaisten visualisointien tekemiseen tarkoitettussa Quartz Composer -nimisessä graafisessa

¹⁹ Skenografi Elina Lifländer on tutkinut väitöskirjassaan *Rytminen tilallisuus - Laajennetun skenografian rytminen tilallisuus* tietoisia työskentelyn strategioita, joilla skenografi voi luoda immateriaalista vuorovaikutukseen pohjautuvaa skenografiaa, joka pystyy mukautumaan nykyesitysten uusiin tarpeisiin.

²⁰ Lifländer 2016, s. 13

²¹ SVÄV (Suomen valo-, ääni-, ja videosuunnittelijat) on Temen (Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto) jäsenjärjestö.

²² Loukola 2014, s. 42

ohjelmointiympäristössä. Viimeisimmät työni ovat hyödyntäneet *Mestojen internetiä*²³ ja muita digitaalisia interaktion mahdollistavia yhteyksiä ympäröivään maailmaan. Ihmiset kytkeytyvät maailmaan älypuhelimensa sekä tietokoneidensa välityksellä ja juuri tästä digitaalisen ja fyysisen maailman saumattomasta yhteydestä olen kiinnostunut. Me emme hahmota suhdettamme maailmaan post-internet-taiteen²⁴ aikana *video*-termin kautta, joten miksi rajoittaisin tekijyyteni videosuunnittelijaksi? Tämän problematiikan laajuudesta johtuen taivutan opinnäytetyöni kentän konventioiden mukaiseksi: taiteidenvälisyydestä sekä mediataiteilijan ja skenografin identiteetistäni huolimatta puhun selkeyden vuoksi *videosuunnittelusta Minä, Faransis W:n* yhteydessä.

Aalto ARTS:n lisäksi videota ja teatteria tutkitaan myös Tampereen yliopiston Viestintätieteiden tiedekunnan Tutkivan teatterityön keskuksessa, Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnassa ja TeaK:ssa. Olen itse osallistunut kesällä 2015 Tutkivan teatterityön keskuksen TNT – Theatre & New Technology -hankkeen järjestämään Technical Picnic -workshoppiin, jonka tarkoituksena oli tarkastella teknologisen kehityksen vaikutuksia esittävien taiteiden ammattikuviin, erityisosaamisiin ja kommunikaation tapoihin. Edellisen korkeakouluni Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnan vahvimmat linkit esittävien taiteiden ja videon tutkimukseen ovat Kaisu Kosken²⁵ ja Jaakko Nousiaisen²⁶ väitöstyöt. Aalto ARTS ja VÄS järjestivät yhteistyössä lukuvuoden 2015–2016 aikana pilottihankkeena maisteriopiskelijoille suunnatun Digital Visual Design (DiViDe) -sivuainekokonaisuuden²⁷, jonka olen suorittanut kokonaisuudessaan osana näyttämölavastuksen opintojani. Korkeakoulujen ulkopuolelta haluan mainita vielä Teatterin tutkimuksen seura ry:n (TeaTS), joka on oleellinen tieteellinen julkaisija teatterin ja videon yhteyksien näkökulmasta²⁸.

²³ Mestojen internet tai *The Internet of Places* on kehittämäni termi tiloille, joihin sosiaalisen median data tuodaan reaaliaikaisesti uusissa muodoissa projisoinneilla, näytöillä ja valoilla.

²⁴ Post-internet-taiteella tarkoitan taidetta, joka on tuotettu internetin aikakaudella, jossa ihmiset eivät enää koe tarvetta jakaa maailmaa dualistisesti ”aidompaan” fyysiseen ja ”epäaidompaan” virtuaaliseen ulottuvuuteen.

²⁵ Koski väitteli vuonna 2007 otsikolla *Augmenting Theatre: Engaging With the Content of Performances and Installations on Intermedial Stages*. Hän tutki tapoja, joilla teknologia laajentaa teatraalisia tiloja esityksissä ja installaatioissa.

²⁶ Nousiaisen väitöskirja *Expanding opera into mobile media* vuodelta 2015 käsitteli kokeellisen oopperan *Omnivoren* (2012) avulla sitä, miten mobiililaitteet voivat jatkaa oopperan avantgardistista suhdetta teknologioihin.

²⁷ DiViDe:n tarkoituksena oli syventää opiskelijoiden teknistä osaamista, teoreettista ajattelua ja kriittistä arviointia digitaalisten visuaalisten medioiden käytössä osana esittäviä taiteita. DiViDe saa jatkoa lukuvuodelle 2017–2018.

²⁸ TeaTS:n *Näyttämö & tutkimus* -julkaisusarjan viides vuosikerta *Teatteri ja media(t)* käsitteli teatterin ja eri medioiden välien monisäikeisyyttä. Teos pyrki kartuttamaan ymmärrystä esittävien taiteiden mediasuhteen horisontin laajuudesta.

1.3 Taiteen autonominen ja ulkoinen välineellistäminen

Filosofi Tere Vadénin mukaan taiteellisen tutkimuksen tekemistä edeltää aina taiteen määrittely. Hedelmällinen taiteellinen tutkimus sitoutuu tiettyyn taiteelliseen käytäntöön, taidenäkemykseen ja toimintaan näiden puitteissa. On haastavaa puhua taiteesta hyvin yleisesti. Kun tutkimusta tehdään tietoisina taustoista, se nivoutuu vahvemmin osaksi vallitsevaa todellisuutta ja sillä on enemmän annettavaa.²⁹ Avaan tässä kappaleessa naiiveja ja itseänikin epäilyttäviä taiteen välineellistämiseen pyrkiviä lähtökohtiani, jotka kumpuavat taiteen potentiaalisesta kyvystä muuttaa maailmaa. Opinnäytteeni edetessä otan etäisyyttä välineellistämisen fetissiini ja tarkastelen osatekijöihinsä purettua todellisuuden ja taiteen suhdetta osallistavan taiteen viitekehyksessä. Tutkin *Minä, Faransis W:ssä* sitä, miten todellisuuden esityksellistäminen laajentaa katsojan mahdollisuuksia omaan ajatteluun³⁰ ja monipuolisempaan tulkintaan.

Teatteriurani käynnistänyt ohjaaja Vihtori Rämä on ottanut julkisessa keskustelussa kantaa teatterin katsoja-kokijuuuden muuttumisesta asiakkuussuhteeksi. Syksyllä 2015 julkaistussa blogikirjoituksessaan *Valtionosuusteatteri on kuollut! Kauan eläköön valtionosuusteatteri!* Rämä kirjoittaa valtionosuuksiin perustuvan rahoituksen (VOS) piiriin kuuluvien teattereiden suostuneen taiteen kannalta epäilyttävään leikkiin. Juostessaan opetus- ja kulttuuriministeriön (OKM) ja säätiöiden hankerahoitusten perässä, VOS-teatterit suostuvat rahoituksen ehtojen mukaisesti tekemään sosiaalisesti vastuuntuntoista teatteria, olemaan osana kaupungin identiteettiä ja tuottamaan hyvinvointia yhdessä muiden kulttuuritoimijoiden kanssa.³¹ Asetelma toimii esimerkkinä taiteen *ulkoisesta välineellistämisestä* – taiteen taivuttamisesta toisen (esim. talouden tai politiikan) paineen edessä, jonkin etukäteen sanellun tehtävän suorittamiseen. Rämän ajattelua mukaillen voidaan väittää, että teatteri on eräällä tavalla hyväksynyt vaurioiden paikkaajan roolin sen sijaan, että teatteri pyrkisi muuttamaan vaurioita tuottavia rakenteita.

Olen perinyt pelisuunnittelija ja performanssitaiteilija Pekko Koskiselta kriittisen suhtautumisen taiteen mystisiä luonteenpiirteitä korostavaa mekanismia kohtaan. Erään mallin mukaan taiteen

²⁹ Hotakainen 2014, s. 42

³⁰ Esitysdramaturgi Timo Heinonen on keskusteluissamme vuosien 2014–2015 aikana istuttanut taidekäsitykseeni draamasta luopuneen nykyteatterin kanssa resonoivan idean: ehyen maailmankuvan ja yhden sulkeistetun totuuden tarjoamisen sijaan, taiteen tulisi toimia avoimena lähtöpisteenä katsoja-kokijoiden omalle ajattelulle.

³¹ Rämä 2015, viitattu 28.4.2017

parissa tapahtuva voimakas subjektiivinen kokemus muuttaa ihmistä aina vähän kerrallaan. Toisin sanoen taide vaikuttaa maailmaan välillisesti ihmisen elämän aikana tapahtuvien useiden taide-elämysten kautta. Koskisen ajattelun valossa tämä taiteen mysteerisen vaikutuksen korostaminen tekee taiteesta hampaatonta. Yhteiskunnalla on taipumus imeä taidekokemuksen tuottama vaikutus pois ihmisestä magneetin tavoin, jolloin taiteen välillinen vaikutus yhteiskuntaan jää minimaaliseksi. Sen sijaan taiteen tulisi toimia kuin virus: taiteen pitäisi lähettää yhteiskunnan rakenteisiin niitä muuttavia agentteja. Taide ei poikkea ideoiden leviämisestä yhteiskunnassa mitenkään kategorisesti.³²

Rämän ja Koskisen ajatukset saavat tukea Aalto ARTS:ssa utopian käsitteestä nykytaiteen kontekstissa väitelleen elokuvantekijän Dirk Hoyerin tekstistä, jossa hän kirjoittaa uusliberalistisesta poliittisesta pyrkimyksestä tukahduttaa ihmisten mielikuvituksen voiman. Hoyer siteeraa filosofi Hannah Arendtia sanoen, että “yhteiskunta odottaa jäseniltään tiettyä käytöstä esittäen lukemattoman määrän eri sääntöjä, joiden tarkoitus on normalisoida jäsenensä, saada heidät käyttäytymään ja kitkeä spontaani toiminta tai erityiset saavutukset pois.”³³

Tutkimukseni taustalla on kaksiosainen väite. Ensinnäkin väitän, että taide voi raivata tieltään Arendtin kuvaaman käytöksen järjestyksen ja muuntaa katsoja-kokijan hyvän tahdon yhteiskuntaa muuttavaksi toiminnaksi. Taide kykenee toimimaan ihmisen ja maailman välissä olevana tilana suorille yhteiskuntaa muovaaville teoille ja avauksille. Kutsun tätä taiteilijoista itsestään lähtöisin olevaa ja taideteoreettisiin keskusteluihin kytkeytyvää mekanismia taiteen *autonomiseksi välineellistämiseksi* – taide voi muuttaa elämää jäsentäviä kivuliaita ja vahingollisia rakenteita sen sijaan, että taide ainoastaan tarjoaa kuntoutusta sekä jaksamista puutteellisessa ja viallisessa järjestelmässä eläville ihmisille. Väitteen sisältämä pyrkimys muuttaa katsoja-kokija aktiiviseksi toimijaksi on johtanut osallistavan taiteen (*participatory art*) valikoitumiseen opinnäytteeni merkittävimmäksi teoreettiseksi viitekehykseksi. Kiinnitän tutkimukseni laajalti taidehistorioitsija ja teoreetikko Claire Bishopin ajatteluun hänen *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2014) -teoksen avulla. Bishop tarjoaa kirjassaan kriittisen katsannon osallistavan taiteen historiaan ja sen käännekohtiin Euroopassa sekä Etelä- ja Pohjois-Amerikassa. Teoksen esimerkkien hallitseva narratiivi on negaatioon ja tutkimukseni taustalla olevaan väitteeseen

³² Pohjautuu Koskisen kanssa käytyyn vapaamuotoiseen keskusteluun kesällä 2015 Esitystaiteen keskuksessa järjestetyn immerssiivistä taidetta käsittelevän tapahtuman yhteydessä.

³³ Hoyer 2015, s. 153, käännös kirjoittajan

liittyvä: yleisön aktivoiminen osallistavassa taiteessa asettuu vasten sen myyttistä vastapeluria, eli passiivista katsojuuden kuluttamista. Bishop lainaa kirjansa loppupuolella Boris Groysia: “taide pitää suunnata mietiskelyä vastaan, katsojuutta vastaan, modernin elämän spektaakkelin passiiviseksi paralysoimia massoja vastaan”. Bishopin mukaan tämä katsojien aktivoimisen pyrkimys on samalla osallistavan taiteen keino vapauttaa katsojat vallitsevan ideologisen järjestelmän aiheuttamasta vieraannutuksesta, oli kyse sitten kulutuskapitalismista, totalitaarisesta sosialismista tai sotilaallisesta diktatuurista.³⁴

Toiseksi väitän, että voidakseen muuttaa yhteiskuntaa, taiteen tulee ryhtyä aktiiviseen rajankäyntiin todellisuuden kanssa. Tämän toinen opinnäytteeni taustalla oleva väite on johtanut tutkimuskysymykseeni: millaisia kysymyksiä todellisuuden esityksellistäminen videosuunnittelun ja laajennetun skenografian keinoin nostaa esiin? Miten nämä todellisuuden esityksellistämisen kysymykset on ymmärrettävissä osallistavan taiteen viitekehyksessä? Bishop kirjoittaa ranskalaisen elokuvataiteilijan ja kirjailijan Guy Debordin ajatuksesta, jonka mukaan jo 1960-luvun kaupallisen kulttuurin yltäkylläinen kuvasto on turruttanut katsojansa niin, että taiteen kokijan positioksi ei enää riitä passiivisen sivustaseuraajan rooli. Erään Bishopin esittelemän näkemyksen mukaan “sen sijaan tarvitaan toiminnan taidetta, joka jakaa rajapinnan todellisuuden kanssa, ottaa askeleita – miten pieniä tahansa – korjatakseen sosiaalisen siteen.”³⁵

1.4 Taiteellisesta tutkimuksesta

Tässä kappaleessa esittelen opinnäytteeni keskeisimmät menetelmälliset lähtökohdat, jotka ovat taiteellinen tutkimus, dekonstruktio ja itsereflektoiva puolistrukturoitu ääneen ajattelu. Aineisto koostuu työryhmän kanssa käydyistä keskusteluista taiteen tekemisen prosessissa, muistiinpanoistani työn ennakkosuunnittelun sekä toteuttamisen eri vaiheissa ja subjektiivisesta kokemuksestani taiteen tekemisen prosessissa. Pyrkimykseni on tuottaa uutta tietoa taiteen ja teorian vuoropuhelulla: teoria kyseenalaistaa taiteen konventioiden taustaolettamuksia ja taide puolestaan horjuttaa teorian rationalismista riippuvaista järkeilyä³⁶. Taiteellinen tutkimus on minulle

³⁴ Bishop 2012, s. 275, suoran lainauksen käännös kirjoittajan

³⁵ Bishop 2012, s. 11, suoran lainauksen käännös kirjoittajan

³⁶ Tohtorikoulutettava näyttelijä ja tanssija Sami Henrik Haapala on keskusteluissamme alleviivannut minulle tätä taiteellisen tutkimuksen perustavanlaatuisia asetelmaa.

tämän opinnäytteen yhteydessä pyrkimys etsiä oleellisia tutkimuksen kohteesta nousevia kysymyksiä teatteritaiteen ennalta asetettua premissiä vasten. Toivon opinnäytteeni edetessä löytäväni tiedonmuruja siitä, mikä todellisuuden esityksellistämässä lopulta on ollut taiteellisen prosessin kannalta tärkeää, mielenkiintoista ja pohtimisen arvoista. Arlanderin mukaan tutkimusintressini (jotka avasin edellisessä 1.3 *Taiteen autonominen ja ulkoinen välineellistäminen* -kappaleessa) ja tutkimuksen asettuminen taiteellisen tutkimuksen kentälle on oleellista paikantaa, sillä jos ne jätettäisiin yhdentekeviksi ja merkityksettömiksi, niin miksi tuottaa tietoa tai levittää sitä ollenkaan³⁷?

Käytännössä polkuni teorian ja taiteen keskusteluttamisessa on ollut pintapuolisesti seuraava. Ohjaaja Jari Juutinen otti minuun yhteyttä³⁸ keväällä 2016 ja esitteli *Minä, Faransis W:n* taiteelliset lähtökohdat. Aloitin ensimmäisen tapaamisemme jälkeen kevyen ennakkosuunnittelun ja ryhdyin samalla lukemaan Bishopin tarjoamaa katsantoa osallistavaan taiteen historiaan. Saatuaani muutaman lukuviikon jälkeen tuntumaa kyseiseen taiteenhaaraan, sovelsin lukemaani ennakkosuunnittelun loppuun saattamisessa. Alkusyöksyllä työryhmän yhteisen prosessin alkaessa jätin teorian lukemisen syrjään ja keskityin niiden kysymysten ratkaisemiseen, jotka nousivat taiteellisen prosessin synnyttämästä tilasta. Reflektoin teoksen prosessin aikana osallistavan taiteen teoriaa osallistumalla työryhmän keskusteluun joidenkin Bishopin esittämien ajatusten kautta ja kirjaamalla muistiinpanoihini osallistavan taiteen viitekehysessä resonoivia kysymyksiä. Esityksen marraskuun ensi-illan jälkeen palasin teorian lukemisen äärelle ja kasvatin henkistä etäisyyttä valmiiseen esitykseen, kunnes aloitin opinnäytteen kirjallisen osion tekemiseen tammikuun 2017 loppupuolella.

Taidetta tutkittaessa keskeinen haaste on, miten luova prosessi ja sen pohjalta syntynyt teos nivoutuu yhteen tutkimuksen kanssa. Aalto-yliopiston apulaisprofessori Maarit Mäkelän artikuloiman jäsenyyksen valossa opinnäytteeni kiinnittyy taiteellisen tutkimuksen (artistic research) kenttään. Taiteen tekeminen muodostaa tilan opinnäytteen teeman tarkastelemiseen kirjallisesta ilmaisusta poikkeavilla menetelmillä: millaisia todellisuuden esityksellistämiseen liittyviä kysymyksiä *Minä, Faransis W:n* taiteelliseen prosessiin osallistumisen kokemus nostaa

³⁷ Arlander 2011, s. 319

³⁸ Kiitos tästä lavastaja Tinja Salmelle, joka suositteli minua Juutiselle kyseisen produktion skenografiksi.

esiin?³⁹ Arlanderin mukaan taiteellisessa tutkimuksessa tutkija itse on keskeinen tutkimuksen väline ja tutkimusalan lyhyestä historiasta johtuen vakiintuneita ja kopioitavissa olevia malleja ei vielä juurikaan ole. Olen voinut rakentaa opinnäytteeni tutkimusstrategian todellisuuden esityksellistämisen ympärille tuomaan esiin laajennettuun skenografiaan ja osallistavaan taiteeseen liittyvää tietoa, kokemusta ja ymmärrystä.⁴⁰ Taideteorian professori Henk Borgdorffin ajattelun valossa valitsemani metodologia tarkoittaa sitä, että *Minä, Faransis W:n* luova prosessi muodostaa reitin tutkimuksen aiheeseen liittyvän yksilöllisen tiedon ja muuten saavuttamattoman ymmärryksen luokse. Borgdorff painottaa kahta taiteellisella tutkimuksella tuotettavan tiedon laadullista ulottuvuutta: ensinnäkin tutkimuksen tulosten tulisi olla laajemman tiedeyhteisön hyödynnettävissä sen sijaan, että tutkimusta tekevä taiteilija tyytyisi kehittämään omaa taiteilijuuttaan. Opinnäytteeni kohdalla tämä tiedon vaatimus liittyy pyrkimykseeni saattaa todellisuuden ja taiteen rajankäynnistä nousevat kysymykset keskusteluun osallistavan taiteen historian käännteiden kanssa. Toiseksi tutkimuksen tulisi haastaa oman taiteenalan rajat ja pyrkiä uudistamaan kenttää, mikä tässä opinnäytteessä tarkoittaa laajennetun skenografian kysymistä mediataiteen kautta.⁴¹

Subjektiiiviseen kokemukseeni perustuvan tiedon olen pyrkinyt aukikirjoittamaan itsereflektoivalla puolistrukturoidulla ääneen ajattelulla: haastoin itseni puhumaan äänitallenteelle asettamistani avoimuuden, todellisuuden, katsojaposition ja vastaan tekemisen teemoista eri kohtauksissa samalla, kun katselen *Minä, Faransis W:n* esitystallenteen. Tavoitteeni oli sanallistaa prosessin aikana syntynyttä kokemuksellista hiljaista tietoa ja löytää kiinnittymispinta opinnäytteen kannalta oleelliseen informaatioon. Subjektiiiviset näkemykset, intuitio ja aavistuksenomaiset ideat ovat haasteellisia saattaa taiteellisessa tutkimuksessa näkyviin keskustelun ja keskinäisen kommunikoinnin kohteeksi.⁴² Valitsin avoimuuden, todellisuuden, katsojaposition ja vastaan tekemisen teemat osittain pohjautuen asiantuntijuuteeni mediataiteilijana sekä teemojen tarjoamien osallistavan taiteen yhteyksien perusteella.

Taiteen tutkimuksen menetelmiä kehittäneen tieteenharjoittajan Pirkko Anttilan mukaan ääneen ajattelun ideana on kuvailla mielessä liikkuvia ajatuksia ja syntyviä mielikuvia, joista voidaan

³⁹ Mäkelä 2009, s. 30

⁴⁰ Arlander 2013, s. 10-13

⁴¹ Borgdorff 2011, s. 54

⁴² Anttila 2006, s. 75

koostaa tutkittavaa kohdetta kuvaavia rakenteita. Tarkoituksena on tehdä päätelmiä prosessin luonteesta ja niistä tekijöistä, jotka ovat vaikuttaneet päätöksentekoon. Ääneen ajattelu soveltuu tutkijan itsereflektion työkaluksi hyvin, koska kyseessä on idiosynkraattinen prosessi: se sisältää ajattelijalle itselleen ymmärrettäviä viittauksia, mikä helpottaa syntyneen aineiston analyysiä.⁴³ Puolistrukturoidulla ääneen ajattelulla viitaan haastatteluissa käytettävään puolistrukturoituun muotoon, jossa haastattelun (tässä opinnäytteessä ääneen ajattelun) lähtökohdista (mainitut neljä teemaa) ja niiden välisistä suhteista on alustava käsitys⁴⁴. Näin ääneen ajattelu tapahtui suhteellisen vapaasti neljän opinnäytteen viitekehykseen kytkeytyvän teeman ympärillä.

Opinnäytteen analyysimenetelmäksi valikoitui kandidaatin tutkimuksessani esiin noussut ranskalaisen jälkistrukturalistisen filosofin Jacques Derridan kehittämä dekonstruktion käsite. Dekonstruktioilla tarkoitetaan Anttilan mukaan kriittistä lukutapaa, jossa asioiden olemassa oloinen varmistetaan hajoittamalla ne pieniin palasiin – jos palaset pystytään määrittelemään ja nimeämään vastakohtaisuuksiensa avulla, on niiden oltava olemassa. Menetelmän keskiössä on vastaparien jännitteiden ja ristiriitaisuuksien etsiminen sekä piilossa olevien seikkojen paljastaminen⁴⁵. Tieteen termipankin mukaan dekonstruktioivinen tarkastelutapa etsii ilmitason takana olevia merkityksiä ja vastakohtaisuuksia kohteen ja sen marginaalin välillä. Merkityskimppujen purkaminen tuottaa uusia marginaaleja, jolloin kohde tulee ymmärretyksi aina uudella tavalla suhteessa kontekstiinsa.⁴⁶ Kirjallisuuskriitikko ja filosofi Tarmo Kunnaksen tulkinta Derridan ajattelusta lähenee esitysdramaturgi ja -teoreetikko Timo Heinosen perimääni ideaa taiteesta katsojan oman ajattelun lähtöpisteestä: ihmisen on olemassa häntä ympäröivän todellisuuden tulkitsemisen kautta ja jokainen käsikirjoittaa omaa tarinaansa⁴⁷. Dekonstruktiofilosofian pyrkimys kriittiseen vastapareista koostuvien merkityskimppujen purkamiseen sekä sen kyky sietää epätäydellisyyttä, ristiriitoja ja sovinnon puutetta ovat linjassa oman taidekäsitykseni ja Bishopin osallistavan taiteen historian viitekehyksen kanssa.

⁴³ Anttila 2006, s. 225

⁴⁴ Anttila 2006, s. 201

⁴⁵ Anttila 2006, s. 611

⁴⁶ Tieteen termipankki 30.04.2017: Filosofia:dekonstruktio.

⁴⁷ Kunnas 2004

II Aineiston esittely ja analyysi

2. Maisemassa käyskenteleminen

Opinnäytteeni aineistona on työryhmässä käydyt keskustelut, omat muistiinpanoni taiteellisen prosessin ajalta sekä tuottamani äänitallennemateriaali, jossa haastan itseni tarkastelemaan *Minä, Faransis W:n* taltiota neljästä eri näkökulmasta; avoimuuden, todellisuuden, katsojaposition ja vastaan tekemisen näkökulmasta. Tutkimuksen aineiston purkamisessa lähdän liikkeelle suuremmasta kuvasta kohti pienempiä yksityiskohtia. Tilallisen ajattelun näkökulmasta menetelmää voisi kuvailla maisemassa käyskentelemisen metaforan avulla. Luonnostelen ensin tutkimuksen laajemman näköalan, josta valitsen ne oleelliset lähempää tarkastelua vaativat alueet, joita kohti myöhemmissä kappaleissa kuljen. Teorian viitekehykseen asetettuna tämä maisemassa käyskenteleminen linkittyy Hans-Thies Lehmannin draaman jälkeisen teatterin käsitteeseen, joka tarjoaa tutkimukselle ajanmukaisen keinon laajemman maiseman määrittelyyn⁴⁸. Lehmannin pyrkimys nimetä nykyteatterin esteettisen logiikan aineksia⁴⁹, tarjoaa käsitteistön *Minä, Faransis W:n* prosessin, esityksen käyttämien keinojen ristiriitaisuuksien ja työryhmän jäsenten poikkeavien taidekäsitteiden läpivalaisemiseen. Draaman jälkeinen teoria nostaa laajasta massasta esiin niitä tihentymiä, joita tarkastelen tutkimuksen edetessä yksityiskohtaisemmin etenkin Claire Bishopin osallistavan taiteen teorian avulla. Eri vaihtoehtojen ja linssien lävitse tutkiminen on Bishopin mukaan tärkeää, jotta kriittisen tarkastelun kriteeristö pysyy perusteltuna ja pätevänä⁵⁰.

On tärkeää huomioida, että tietoni työryhmän jäsenten taiteen teorioiden mieltymyksistä perustuu omiin havaintoihini ja muistiinpanoihini prosessin aikana käydyistä keskusteluista. Pyrin jättämään subjektiivisen tulkintani kollegoitteni potentiaalisista aivoituksista mahdollisimman vähälle ja keskityn käyttämään havaintojani lähtökohtana teorian kuljettamiselle. Tutkimuksen kannalta ei ole merkityksellistä, kuka sanoi mitä, mistä syystä ja kuinka oikeassa hän mahdollisesti oli. Oleellista

⁴⁸ Tieteen termipankin mukaan draaman jälkeisellä teatterilla tarkoitetaan Lehmannin tunnetuksi tekemää käsitettä. Termiä käytetään pääosin 1970-luvun jälkeisen eurooppalaisen nykyteatterin yhteydessä, jossa esitys, tila, aika, esiintyjän ruumis ja teksti korvaavat perinteisen teatterin draaman, toiminnan ja todellisuuden jäljittelyn kolmion. Draaman jälkeiseen teatteriin liittyvät synteessittömyyden, hierarkiattomuuden, merkkien määrillä leikkimisen performatiivisuuden, ruumiillisuuden, tulkinnan avoimuuden, toden ja esityksen rajankäynnin teemat ovat kuitenkin vain yksi ehdotus jäsentää nykyteatterin lähestymistapoja suhteessa draamateatterin perinteeseen. Tieteen termipankki 25.04.2017: Esittävät taiteet:draaman jälkeinen teatteri.

⁴⁹ Lehmann 2009, s. 45

⁵⁰ Bishop 2012, s. 275

on tuoda esiin erilaisia lähtökohtia maailman ja taiteen luonteen ymmärtämiselle. Kyse on ontologisesta kysymyksenasettelusta, jossa määritellään olemassa olevan todellisuuden rakenteita. Pirkko Anttilan mukaan maailmankäsityksen (tämän tutkimuksen tapauksessa taidekäsityksen) määrittäminen on edellytyksenä uuden tiedon tuottamiselle ja sen ymmärtämiselle. Ontologia asettuu filosofian työjärjestyksessä kärkeen ja “vasta sitten on tilaisuus selvittää, miten siitä voi saada tietoa (tieto-oppi) ja miten siihen tulisi suhtautua (arvofilosofia).”⁵¹

Lukuohjeeksi sanottakoon vielä, että tarkoitukseni ei ole asettaa työryhmän sisältämiä erilaisia taidekäsityksiä ja -ajattelua hierarkiseen suhteeseen toisiinsa nähden. Koen toisistaan poikkeavat lähtökohdat eriävine näkemyksineen rikkautena ja tärkeänä voimavarana mielenkiintoisen taiteen tekemiseen. Tämä eri koulukuntien välinen kitka taiteen tekemisessä on mahdollista asettaa laajemmin taiteen ja politiikan kontekstiin belgialaisen politiikan teoreetikon Chantal Mouffen agonistisen kamppailun⁵² käsitteen avulla. Hänen mukaansa jokaisen eloisan demokratian ytimessä käydään kamppailua vastakkaisten hegemonisten projektien välillä. Konflikti ei ole koskaan lopullisesti ratkaistavissa tai soviteltavissa rationaalisesti. Kulloinkin vallassa oleva hegemonia ei koskaan lähde liikkeelle tyhjästä, eikä politiikka täten pelkisty teknisiin toimenpiteisiin ja näennäisen neutraaliin liikehdintään.⁵³ Tämän tutkimukseni mittakaavassa agonistiseen hegemonioiden väliseen kamppailuun asettuvat *Minä*, *Faransis W:n* sisäiset erilaiset teatteritaiteen teoreettiset suuntaukset ja laajemmin ajateltuna Suomen teatteritaiteen kentän videosuunnittelun vallitsevan kaanonin kyseenalaistaminen.

2.1 Eri taidekäsitykset synnyttävät jännitteen

Ääneenajattelun teemoittelu ja työryhmäkeskustelujen pohjalta kokoamani aineisto paljastavat tutkimuksen kannalta oleellisen laajemman kerrostuman: draaman ja draaman jälkeisen teatterin välisen jännitteen. Eri taidekäsitysten välinen suhde on rinnasteinen opinnäytettä läpileikkaavaan jäsentelytapaan, jossa keskenään ristiriitaiset asiat tuottavat lukutavoista riippuen muuttuvia jännitteitä erilaisten katsojuuksien ja taideteorioiden väleille. Aineistosta esiin nousseita keskeisiä

⁵¹ Anttila 2006, s. 42

⁵² eng. “agonistic” struggle, käänös kirjoittajan

⁵³ Mouffe 2007, s. 3

polariteetteja ovat mm. draaman sulkeistettu muoto–avoin rakenne, aktiivisuus–passiivisuus, esittävyys–esille asettaminen, katsojan huomion hallitseminen–simultaani sekä hajasijoiteltu informaatio, tekstin valta–hierarkiattomuus, illuusio–paljastaminen, immersio–vieraannuttaminen, näyttämötoiminnan tukeminen–haastaminen, esityksellisyys–teatterin metateoria.

Heinonen kritisoi⁵⁴ aristoteelistä logiikan dramaturgiaa ja tekstille alisteista draamateatteria kirjoittaessaan Lehmannin teoriasta. Hänen mukaansa näyttämötilaan suljettu dialogi ja ympäröivästä maailmasta irrallaan oleva esitys tuottaa köyhdytettyä teatteria. Draaman jälkeinen teatteri on korjausliike, joka pyrkii pelastamaan teatterin liiallisen kääntymisen ja sulkeutumisen itseensä. Siinä missä draamallisen teatterin havainto on loogista, puhdistavaa, eheyttävää, sulkevaa ja tunnistamisen kokemukseen nojaavaa, liittyy draaman jälkeisen teatterin havainto avoimiin kysymyksiin. Draaman lineaarinen peräkkäisille seurannoille jäsentyvä havainnoiminen syrjäytyy samanaikaisen, moniulotteisen ja hajautuneen havainnoinnin tieltä.⁵⁵ Draaman pyrkimys katsojan havainnon ohjailuun ja kokonaisvaltaisen ehyen kokemuksen tukemiseen tarjoaa *Minä, Faransis W:n* videosuunnittelun pilkkomiseen hyvän työkalun. Tietyissä kohtauksissa videosuunnittelu pyrki tukemaan näyttämötoimintaa draaman keinoilla: tunnelmaa luovana abstraktina värin vaihteluna, näytelmätekstin esittämisen alustana ja keskeismetaforisena käsien asentona tai kellomaisena liikkeenä. Nämä tietyt kohtaukset pyrkivät tarjoamaan katsojalle draaman asettamia eheyden, tarinallisuuden ja merkitysten odotuksia siinä muodossa, jossa draamalliseen teatteriin tottunut katsoja niitä odottaa. Raja juuri nämä draaman mekanismeihin perustuvat videosuunnittelun kohtaukset opinnäytteeni ulkopuolelle.

Keskityn opinnäytteessäni *draaman jälkeiseen videosuunnitteluun*, joka vaatii katsojalta draaman paradigmasta irrallaan olevaa havainnointia. Vaatimuksena on synteesittömyyden, simultaanisuuden, hierarkiattomuuden, toden mukaantulon, sattuman, taiteidenvälisyyden, jaetun tilan, häirinnän poetiikan, konfliktin tilan ja epäyhtenäisyyden sietäminen. Lehmannin ajattelua mukaillen draamallinen muoto on kohdannut ilmaisunsa rajat ja draaman jälkeinen teatteri toimii kohtaamispaikkana eri taiteille. Eri taiteiden tullessa teatteriin on huomioitava myös erilaiset katsojuudet. On mahdollista, että muiden taiteiden ja medioiden, kuten musiikin, kuvataiteiden,

⁵⁴ Heinonen on alustanut Hans-Thies Lehmannin *Draaman jälkeinen teatteri* -kirjan suomennoksen otsikolla *Draamallisen teatterin jälkinäytös?*

⁵⁵ Heinonen 2009, s. 17-20

tanssin, tietokonepelejen, nettitaiteen ja somesyötteiden ystävät saavat draaman jälkeisestä teatterista paljon enemmän irti, kuin kirjalliseen kerrontateatteriin totutetut katsojat.⁵⁶

Käsittelen tulevissa kappaleissa kerrallaan aina yhden draaman jälkeisen teatterin esiin nostaman kohtauksen ja katson, millaisille kysymyksille esityksen kohtaus toimii tutkimuksellisenä tilana. Ainoana poikkeuksena on seuraava kappale 2.2 *Tila – Onko istuminen osallistumista?*, jossa selkeästi eriteltävän kohtauksen sijaan käsittelen yleisemmin esityksen skenografiaa ja erityisesti näyttämön sekä katsomon välistä suhdetta.

2.2 Tila – Onko istuminen osallistumista?

Ensimmäinen katsojapositiota käsittelevä kysymys, joka aineistosta nousee esiin on se, miten osallistavan taiteen teoria on *Minä, Faransis W:n* viitekehykseksi perusteltu valinta. Millä tavalla mustaan laatikkoon tehty teatteriesitys, jossa yleisön jäsenet istuvat takamuksillaan ja katsovat edessään tapahtuvaa esitystä, on osallistava? Miten aktiivisuus–passiivisuus jaottelu voidaan nähdä kyseisen esityksen katsojapositiossa? Tarkastelen tätä osallistumista käsittelevää kysymystä mm. Bishopin tarjoamien 60-luvun Argentiinan osallistavan taiteen kiinnepisteiden ja Rancièren *Vapautunut katsoja* (2008) -tekstin avulla.

Minä, Faransis W:n katsomona toimi kaaren muotoon asemoitu rivi pyöreitä pöytiä, joiden ääressä oli tuoleja. Pöydät oli peitetty valkoisilla liinoilla ja jokaisella pöydällä paloi kynttilä. Ennen esitystä yleisölle kerrottiin, että esitykseen oli luvallista ottaa lämpion baarista ostettu juoma mukaan. Katsomon asetelma muistutti tunnelmaltaan ravintolaa tai gaalaa. Pöytien muodostaman kaaren edessä oli korokkeelle asetettu tuoli ja tuolin edessä korokkeeseen nojasi AK-47 Kalašnikov -rynnäkkökiväärin näköiskappale. Korokkeen takana katosta roikkui neliöistä koostuva veistos, joka toimi esityksen videosuunnittelun projisointipintana. Yleisöstä katsottaessa korokkeen vasemmalla puolella tilan seinän vieressä sijaitsi pöytä, jonka päällä oli nukkumistilassa oleva tietokone ja palava kynttilä. Yleisö pysyi koko esityksen ajan paikallaan ja katsoi esitystä.

⁵⁶ Lehmann 2009, s. 70



Kuva 2. Outi Condit, Aleksi Holkko ja Liisa Sofia Pöntinen

Pöydät esiintyjien ja yleisön välillä eivät kuitenkaan suojanneet yleisöä, sillä yhdessä kohtauksessa esityksen alkupuolella yksi kolmesta näyttelijästä pakotti satunnaiset yleisön jäsenet vastaamaan tietovisailukysymykseen. En kuitenkaan käsittele tutkimuksessani kyseistä yleisön osallistamista, koska se ei ole suhteessa omaan taiteelliseen panokseeni teoksessa – toisin kuin kysymys paikallaan istuvasta ja ulkoisesti tarkasteltuna passiivisesta katsojapositionista on.

1960-luvun argentiinalaisessa osallistavassa taiteessa katsojien politisoiminen oli yksi Bishopin esille nostama taiteellinen strategia. Esseisti Oscar Masotta ja teatteriohjaaja Augusto Boal jakoivat erään taiteellisen pyrkimyksen: he halusivat politisoida “todellisuuden ja sen asukkaat” ottamalla heidät teoksen materiaaliksi⁵⁷. Samankaltaista mekaniikkaa noudatteli myös taiteilija Oscar Bonyn mahdollisesti kuuluisin performanssitaitteen teos *La Familia Obrera (The Working Class Family, 1968)*: Bony käytti teoksen tilanneen *Experiences 68* -näyttelyn myöntämän rahoituksen maksaakseen työväenluokkaiselle perheelle palkkaa. Vastineeksi perheen tuli istua kahdeksan tuntia päivässä näyttelytilassa jalustalla samalla, kun Bonyn äänittämä nauhoite kyseisen perheen arkipäiväisistä kodin äänistä soi näyttelytilassa.⁵⁸ Bishopin näkemyksen mukaan voidaan olettaa,

⁵⁷ Bishop 2012, s. 105

⁵⁸ MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/187729?locale=en>, 31.3.2017

että näyttelyvieraat olivat pääsääntöisesti keskiluokkaisia perheitä⁵⁹, jolloin on tarpeen kysyä, kuka katsoo ketä? Bonyn teoksen kohdalla työväenluokkainen perhe asettui keskiluokkaisen perheen katseen eteen. Toisin sanoen todellisuuden asukkaiden (työväenluokka) esille asettaminen toi näkyväksi luokkayhteiskunnan rakenteet ja politisoi näyttelyvieraan (keskiluokka) katsojuuden.

Tästä perspektiivistä tarkasteltuna *Minä, Faransis W:n* katsomon ravintolamainen asetelma nousee oleelliseksi. Etelä-Suomen Sanomien kriitikko Ilkka Kuosmanen kirjoitti 4.12.2016 ilmestyneessä kritiikissään esityksen valkoisten pöytäliinojen ja kynttilöiden tuntuva tasokkaalta pikku ravintolalta, jossa hän koki olevansa kiduttajien joukossa⁶⁰. Katri Tanskanen on omassa arviossaan Kuosmasen kanssa samoilla linjoilla: “Katsojien etuoikeutettua asemaa alleviivataan istuttamalla heidät valkoisten liinojen peittämien pöytien ääreen mussuttamaan supisuomalaisia konvehteja.”⁶¹. Yleisö koostui usein enimmäkseen kantasuomalaisista valkoisista teatteria keskimäärin paljon kuluttavista ihmisistä. Oletettu yleisörakenne asettui yhden esitystä kannattelevan teeman, Suomen maahanmuuttopolitiikan kanssa toiseuttavaan suhteeseen. Me suomalaiset—he turvapaikanhakijat.

Esityksen katsojaposition kokeminen politisoiduksi tekee passiivisesta takapuolellaan istumisesta vähintäänkin osallistettua, jos ei vielä osallistumista. Periaatteessa osallistuvan (itse valitun) yleisösuhteen voidaan nähdä poikkeavan osallistetusta (pakotetusta), mikäli yleisöllä ei ole realistista mahdollisuutta kieltäytyä heille tarjotusta roolista ja positioista. Toisaalta juuri yleisön ja teoksen välinen älyllinen suhde voidaan kokea todelliseksi osallistumiseksi. Argentiinassa elettiin 60-luvulla sotilaallisen diktatuurin paineessa, mikä vaikutti osallistavan taiteen painotuksiin. Siinä missä eurooppalaisessa kehyksessä Happening edusti välittömyyden juhlimista ja brasilialainen osallistava taide korosti aistimista sekä tuntemista, argentiinalainen osallistava taide perustui ajattelulle ja analyysille. Välitteisydestä, manipulaatiosta sekä negaatiosta muodostui intellektuelli kehys.⁶² On mielenkiintoista huomata, että pyrkiessään poliittisesti vaikuttavampaan taiteeseen ja toimintaan, Argentiinassa 1968 toimineen ryhmän *Cicolo de Arte Experimentalin* piti luopua monipuolisemmin osallistavista taiteen muodoista ja siirtyä lähemmäs perinteistä katsoja-

⁵⁹ Bishop 2012, s. 114

⁶⁰ ESS, <http://www.ess.fi/uutiset/kulttuurijaviihde/art2325611>, 31.3.2017

⁶¹ Teatteri&tanssi+sirkus 1/2017, s. 48

⁶² Bishop 2012, s. 106 ja 118

kokijuutta⁶³. Argentiinan 60-luvun avantgardessa liu’uttiin välittömyys–välillisuus ja affekti–intellektuelli polariteettien jälkimmäisiä termejä kohden politisoimalla yleisö.

Tämän päivän nykyaikaisessa näyttelyssä voidaan nähdä alustoja, jossa katsojat ovat yhtä lailla tarkasteltavina objekteina taideteosten rinnalla ja erilaiset yleisöt kokoontuvat teattereihin tutkiskelemaan nimenomaan itseään. Kanssajulkisuus saatetaan kokea taiteen mielenkiintoisimpana ulottuvuutena. Katsojat haastetaan alituisesti reflektomaan asioita omaan positioonsa sekä perspektiiviinsä nähden. Yleisöä vaaditaan tunnistamaan katseensa laatu, joka Suomen teatteritaiteen kentällä on yleisesti valkoinen ja sosioekonomisen statuksensa perusteella etuoikeutettu⁶⁴. Äärimmilleen vietynä katsojuuden politisoituminen voidaan nähdä väistämättömänä, oli tarkasteltavana teoksena mitä tahansa. Tämä itsereflektiivisyyden vaatimus nojaa älylliseen prosessiin, mikä on liitettävissä taiteilija Thomas Hirschhornin käsitykseen todellisesta osallistumisesta. Bishop kirjoittaa Hirschhornin puhuvan läsnäolosta ja tuottamisesta⁶⁵ osallistamisen, yhteisötaiteen ja relationaalisen estetiikan sijaan. Hänen mukaansa jokainen vanha taulu saa katsojansa osallistumaan enemmän kuin tämän päivän osallistava taide – koska todellinen osallistuminen on ajattelua.⁶⁶ Taide siis tarjoaa lähtökohdan omalle ajattelulle ja asioiden keskusteluttamiselle kunkin oman ymmärryksen puitteissa.

Staattinen katsojapositio mahdollistaa osallistajuuden myös ranskalaisen filosofin Jacques Rancièren mukaan. Kansainvälinen taidekenttä on kiinnittänyt hänen ajatteluunsa huomiota erityisesti vuonna 2008 ilmestyneen katsojan emansipaatiota käsitelleen kirjan *Le Spectateur émancipé* jälkeen⁶⁷. Rancière kritisoi asioiden tarkastelua vastakohtaisuuksien kautta: katsominen-tietäminen, ilmikuva-todellisuus ja aktiivisuus-passiivisuus -käsiteparit näyttäytyvät hänelle epätasa-arvon materialisoitumisena, joiden vastakkain asettelusta tulisi luopua:

⁶³ Bishop 2012, s. 122

⁶⁴ Tämä on pääteltävissä kulttuuritilaisuuksista tehdyn yleisötutkimuksen pohjalta, jonka perusteella tyypillisen kulttuurin aktiivisesti kuluttava henkilö on ”korkeasti koulutettu, ylempi toimihenkilö, keski-ikäinen nainen, joka asuu kaupungissa.” Metsäpelto 2010, s. 9

⁶⁵ eng. *Presence and Production*, käännös kirjoittajan

⁶⁶ Bishop 2012, s. 264

⁶⁷ Jacques Rancière, ”*Le spectateur émancipé*”, Paris: Fabrique, 2008, s.7–29. Helsingissä järjestettävä nykytanssifestivaali *Liikkeellä marraskuussa* on julkaissut kyseisen kirjan ensimmäisen luvun *Vapautunut katsoja* Janne Porttikiven suomentamana vuonna 2014.

“Vapautuminen alkaa siitä kun asetamme kyseenalaiseksi katsomisen ja toimimisen vastakkaisuuden, kun ymmärrämme, että ne itsestäänselvyydet, jotka hallitsevat sanomisen, näkemisen ja tekemisen välisiä suhteita kuuluvat itsessään alistamisen ja hallinnan rakenteisiin. Se alkaa kun ymmärrämme, että myös katsominen on toimintaa, joka vahvistaa tai muuttaa sen, miten nämä eri asemat ovat jakautuneet. Myös katsoja toimii, aivan kuten oppilas ja oppinutkin. Hän havainnoi, valitsee, vertaa ja tulkitsee. Hän liittää näkemänsä niihin kaikkiin moninaisiin asioihin, joita hän on nähnyt toisenlaisilla näyttämöillä, toisenlaisissa paikoissa...Katsojat ovat siis samalla kertaa sekä heille tarjotun speaktaakelin etäisiä katsojia että sen aktiivisia tulkitsijoita.”⁶⁸

Rancière haluaa luopua sellaisista teatteria uudistavista fantasioista, jotka pyrkivät lihallistamaan ajatukset ja sanat katsojien aktiiviseksi toiminnaksi. Vaihtoehdoksi hän tarjoaa mallia, jossa katsoja ottaa aktiivisen tulkitsijan roolin ja kääntää hänelle esitetyt tarinat omikseen kiinnittäen ne henkilökohtaiseen konstellaatioonsa. Näin sanat ja kuvat siirtyvät taiteesta osaksi ihmisten elämää ja tuottavat näin tilanteen, jossa esitykset voivat muuttaa maailmaa⁶⁹.

Minä, Faransis W:n näkökulmasta Rancièren vapautuneen katsojan käsite on oleellinen. Tutkin teoksessa, miten näyttämötoiminnan kanssa ristiriitaisen informaation esittäminen ja todellisuuden esityksellistäminen laajentaa mahdollisuuksia katsojan omaan ajatteluun ja monipuolisempaan tulkintaan. Esitys ja oma taiteellinen osuuteni teoksessa ei vaadi katsojaa fyysiseen toimintaan siinä hetkessä, vaan tarjoaa suuntia ajattelulle asettamalla näyttämön ulkopuolisen todellisuuden osaksi skenografiaa. Hyväksyn mieluusti Rancièren ehdottaman mallin yhdeksi taiteen mekaniikaksi, jossa taide vaikuttaa todellisuuteen ylläpitämällä ja kehittämällä subjektiivista sivistystä, mutta en koe taiteen toimintalogiikan tai pyrkimysten suinkaan tyhjenevän siihen.

Johdantokappaleessa taiteen autonomisen ja ulkoisen välineellistämisen käsittelyn yhteydessä esittelin lyhyesti Pekko Koskisen ajatuksen arkitodellisuuden taipumuksesta imeä taidekokemuksen vaikutukset pois subjektista. Toimiessaan maailmassa, oli se sitten sosiaalisessa mediassa tapahtuvaa kanssakäymistä, harrastusvälineiden tilaamista verkkokaupasta tai kansalaisaloitteiden allekirjoittamisia, ihmiset tekevät digitaalisilla alustoilla valintoja, joilla on kauaskantoiset seuraukset. Teatteritaiteen ei tarvitse sivuuttaa omissa keinovalikoimissaan näitä nyky-yhteiskunnan digitaalisen vuorovaikutuksen keinoja, joilla toimintamme ohjaa yhteiskunnan kehityssuuntia. Vaikka ymmärrän ja hyväksyn vapautuneen katsojan käsitteen *Minä, Faransis W:n* kohdalla, haluan

⁶⁸ Rancière 2008, suom. Porttikivi 2014 s. 14

⁶⁹ Rancière 2008, suom. Porttikivi 2014 s. 23

ehdottomasti jättää oven auki sellaisille strategioille, joissa taide pyrkii muuttamaan yhteiskunnan rakenteita suoraviivaisemmin. Siitä huolimatta, että *Minä, Faransis W.* ei kutsu katsojaa toiminnalliseen osallistumiseen esityksen aikana, se tarjoaa mahdollisuuden omiin yksilöllisiin intellektuelleihin kytkentöihin tuomalla otteita todellisuudesta osaksi esitystä.

2.3 Isä Jamalin tarina – Vastustamisen strategia

Teknologia nähdään usein mustavalkoisesti joko ihmisyyttä uhkaavana asiana tai nykyistä parempaan demokratiaan ja yhteisöllisyyteen johtavana välineenä. Ensimmäisiä itselleni asettamia kysymyksiä *Minä, Faransis W.*:n kohdalla oli miettiä sosiaalisen median mahdollisia eri harmaan sävyjä tällä dystopian ja utopian välisellä akselilla. Lähdin liikkeelle kysymyksestä: voiko some toimia tilana vaikeiden asioiden käsittelemiseen, vai räjähtääkö se vääjäämättä kasvoille tuottaen lisää kärsimystä maailmaan? Työryhmän yhteinen prosessi Isä Jamalin tarinan kertovan kohtauksen kohdalla nosti esiin ongelman, joka lopulta kiinnittyi omissa taiteellisissa ratkaisuisani tähän somea koskevaan kysymyksenasetteluun. Harjoituksissa näyttämölle alkoi syntyä asetelma, jonka vastustamisen sekä kyseenalaistamisen koin tarpeelliseksi videosuunnittelun ja todellisuuden esityksellistämisen avulla. Käyn seuraavaksi läpi Isä Jamalin tarinan kohtauksen näyttämöllisen asetelman ja syntyprosessin, joissa molemmissa vastustamisen strategia on selvästi tunnistettavissa. Tuon esiin myös osallistavan taiteen halua lähtökohtaisesti asettua poikkiteloin vallitsevien rakenteiden ja ideologioiden kanssa Bishopin käsittelemien historiallisten vastaan asettumisten tendenssien avulla. Kappaleen lopuksi tarkastelen vastustamisen strategiaa kriittisesti aikaisemman taiteen ja poliittisen pohdintani⁷⁰ valossa.

Isä Jamalin tarina on kronologisesti esityksen ensimmäinen kohtaus, jonka luokittelen draaman jälkeiseksi videosuunnitteluksi kappaleen 2.1 *Eri taidekäsitteet synnyttävät jännitteen* esiteltyjen perustelujen valossa. Kohtauksen aikana kuulustelijoiden roolissa olevat naiset istuvat näyttämöllä olevan korokkeen molemmilla puolilla ja katsovat keskellä koroketta seisovaa miestä. Mies lukee pakotettuna kädessään pitämästä lehtiöstä Isä Jamalin tarinan mikrofoniin. Näyttämön takana olevassa videosuunnittelun veistoksessa näkyy Instagramin logo ja kolme hashtagia, #mansplaining, #whitesplaining ja #blacklivesmatterhelsinki. Hashtagit alkavat kiertää veistosta, kuin vastapäivään

⁷⁰ Aalto ARTS:n Taide ja poliittinen -lukupiirin essee *Vapautunut asiakas*, 29.8.2016, https://www.academia.edu/28084415/Vapautunut_asiakas_Taide_ja_poliittinen_lukupiirin_essee

kulkevan kellon viisarit. Osuessaan kuhunkin veistoksen palaseen, ilmestyy neliöön kyseisen hashtagin mukainen kuva Instagramista. Kohtauksen projisoinnin käyttö korostaa veistoksen fragmentaarisia ja mosaiikkimaisia piirteitä.



Kuva 3. Holkko kertoo Isä Jamalin tarinaa

Isä Jamalin tarina kertoo todellisuuteen pohjautuvan irakilaisen kurdin maahanmuuttajan tarinan: kulttuurien välisistä eroista, millaisista olosuhteista hän on tullut Suomeen ja miksi hän on joutunut jättämään kotimaansa. Kohtauksen loppupuolella kuulustelijanaiset asettavat kasvoillensa punaiset klovneriasta tutut pallonenät ja keskeyttävät miehen tarinan sanomalla “rasismi”. Mies jatkaa tarinaa hetken hämmennyksen jälkeen kertomalla kohtaamastaan rasismista.

Harjoitusvaiheessa kohtauksen eri versiot herättivät paljon keskustelua työryhmän jäsenten välillä. Ongelmallisena koettiin maahanmuuttajan representaation välineet ensimmäisessä harjoitusvaiheessa, kuten tekoviikset, afroperuukki, punainen fetsi-päähine, korostetusti huonosti suomea puhuva aksentti ja humoristinen, kömpelö elekieli. Valkoinen miesnäyttelijä esiintyi Jamalina ja kertoi Jamalin tarinan asetelmassa, joka oman ymmärrykseni mukaan perustui toiseudelle nauramiseen. Huomattakoon, että nämä stereotyyppiset, vanhanaikaiset ja ulkoiset keinovalikoimat karsiutuivat pois lopullisesta versiosta työryhmän käymän debatin sekä pienimuotoisen ja tervehenkisen konfliktin jälkeen. Esitykseen päätyneessä versiossa miesnäyttelijä ei esiintynyt Jamalina, vaan ainoastaan luki yleisölle Jamalin tarinan.

Helsinkiläinen koreografi Sonya Lindfors ylläpitää keskustelua toiseuttamisen ja rodullistamisen mekaniikoista Suomen esittävien taiteiden kentällä. Hänen mukaansa:

“Diskurssi monikulttuurisuudesta, eksklusiivisista valtarakenteista ja toiseuttavista representaatioista on taideskenessä puutteellista ja usein olematonta. Näin ollen myös monelta taiteilijalta puuttuu ymmärrys siitä, miten he omalla työllään ylläpitävät eriarvoistavia valtarakennelmia tai vahvistavat rasistista tai toiseuttavaa kuvastoa.”⁷¹

Näyttämön vallankäytön prosesseista Isä Jamalin tarinan ensimmäiset versiot ovat ongelmallisia ainakin seuraavien kysymysten perusteella: kuka kertoo kenenkin tarinan, mille nauretaan, ketkä oletettavasti istuvat yleisössä ja mistä perinteestä kyseinen representaatio kumpuaa? Kuka kertoo kenenkin tarinan liittyy kulttuurisen omimisen problematiikkaan, joka nousi Suomen taidekentässä esiin erityisesti keväällä 2016, jolloin Kiasman kokoelmiin hankittua Jenni Hiltusen videoteosta Grind ja Finlandia-palkittua Laura Lindstedtin Oneiron-kirjaa arvosteltiin kulttuurisesta omimisesta⁷². Ei ole itsestäänselvää, että etuoikeutettuun kantaväestöön kuuluvat taiteilijat voivat käyttää minkään vähemmistön ääntä, varsinkaan stereotypioita vahvistavassa kontekstissa. Kysymys representaation perinteestä on myös huolestuttava. Lindforsin mukaan tilanne, jossa valkoinen näyttelijä tekeytyy ulkoisesti mustaksi, kumpuaa aina rasistisesta blackface-perinteestä⁷³.

Halusin videosuunnittelullani vastustaa harjoitustilanteen kohtausten stereotypioita korostavaa näyttämötoimintaa. Pyrkimykselläni oli kaksi selkeää tavoitetta. Ensinnäkin halusin tarjota katsojalle välineitä rasismien, toiseuttamisen ja valkoisen miehen dominanssin murentamiseen. Toiseksi koin tarpeellisenä tuoda näyttämölle niitä ääniä, jotka olivat kohtausten teeman ytimessä ja jotka muuten jäisivät puuttumaan. Todellisuuden tuominen osaksi esitystä Instagramin #mansplaining, #whitesplaining ja #blacklivesmatterhelsinki hashtagien avulla mahdollisti tavoitteeni. Kyseisten hashtagien käyttö myös osaltaan vastasi itselleni asettamaan taiteelliseen kysymykseen somen tarjoamasta tilasta vaikeiden asioiden käsittelyyn. Hashtagit osoittivat, että globaalia keskustelua rasismista ja feminismistä käydään somessa suhteellisen korkealla tasolla – kuvasto sisälsi paljon kriittisiä viittauksia mm. filosofiaan, taiteeseen, tieteeseen, politiikkaan,

⁷¹ Abdulkarim ja Lindfors, 2016 s. 24

⁷² Grind-teoksessa naisesiintyjät twerkkaavat saamenpuvussa ja Oneiron on kirjoitettu ei-kantasuomalaisen näkökulmasta.

⁷³ Abdulkarim ja Lindfors, 2016 s. 24

populaarikulttuuriin ja aktivismiin. Instagramin hyödyntäminen todellisuuden esityksellistämisessä kyseisessä tapauksessa mahdollisti teeman moniulotteisen käsittelyn. Muodoltaan fragmentaarinen ja muun näyttämötoiminnan kanssa simultaani videosuunnittelu vieraannuttaa katsojaa ja monitulkintaisuudessaan haastaa omaan ajatteluun. Edellisen kappaleen kontekstissa tämä linkittyy argentiinalaiseen 60- ja 70-luvun osallistavaan taiteeseen, joka vaati katsojalta ajattelua sekä analyysiä – toisin kuin esimerkiksi saman ajan brasilialainen osallistava taide, joka painotti aistimisen ja tuntemisen merkitystä⁷⁴.



Kuva 4. #mansplaining



Kuva 5. #whitesplaining



Kuva 6. #blacklivesmatterhelsinki

Sekä työryhmän sisäinen konflikti prosessin aikana, että lopulliseen esitykseen päätyneet kohtaus muistuttavat osallistavan taiteen historian Moskovan intellektuellia haaraa, *Collective Actions Groupia* (CAG) ja heidän toimintaperiaatteitaan. Ryhmä perustettiin 1976 ja heidän toimintatapansa oli järjestää tapahtumia ja toimia⁷⁵ pelloilla, joihin osallistuvat ihmiset kirjoittivat analyysejä kokemansa merkitysten tulkinnoista ja keskustelivat näiden pohjalta. Osallistuminen tarkoitti heille mahdollisuutta tuottaa yksilöllistä kokemusta, joka nojasi meditatiiviseen kielelliseen suhteeseen mahdollistaen kollektiivisen reaktion ja debatin. He pyrkivät mahdollistamaan laajan skaalan osallistujien responsseja, jotka koettiin yksilöllisesti, mutta jaettiin ryhmän kesken. Se mitä CAGin työt nostivat esiin, ei ollut yhtenäistetty kollektiivinen läsnäolo ja välittömyys, vaan sen vastakohta: poikkeavuus, dissensus ja debatti, liberaalin demokratian päättämättömyys ja spekulatiivisuus.⁷⁶ Toisin sanoen he syleilivät konfliktia ja väittelyä hyväksyen ristiriitaiset ajatukset ja eriävät mielipiteet taiteensa ytimeen. Prosessit eivät tokikaan ole *Minä*, *Faransis W:n* ja CAG:n

⁷⁴ Bishop 2012, s. 106

⁷⁵ eng. *actions*, käänös kirjoittajan

⁷⁶ Bishop 2012, s. 160-161

kohdilla identtiset, mutta molemmista löytyy samoja taiteen tekemisen näkökulmasta hedelmällisiä epäsovun piirteitä.

Vastustamisen ja eripurauksen strategia saa sympatiaa myös Chantal Mouffelta. Jo aikaisemmin esillä olleen agonistisen kamppailun käsitteen yhteydessä Mouffe kirjoittaa taiteellisesta aktivismista. Hän väittää, että kriittinen taide lietsoo sellaista epäsovua, joka paljastaa ne asiat, jotka dominoiva konsensus haluaa häivyttää. Kriittinen taide rakentuu moninaisista taiteellisista praktiikoista, joiden pyrkimyksenä on antaa ääni heille, jotka ovat vallitsevan hegemonian mykistämiä.⁷⁷ *Minä, Faransis W:n* Isä Jamalin tarinan kohdalla vastustamisen strategia on läsnä kolmella tasolla: prosessin aikaisessa konfliktissa, näyttämötoiminnan ja videosuunnittelun välisessä ristiriitaisessa ja simultaanissa olemassaolossa, sekä teatterin metatasolla marginaalissa olevien ryhmien ääninä. Instagramin kautta tapahtuva todellisuuden esityksellistäminen antaa kyseisen kohtauksen taustakankaaksi sen kuvaston, joka muuten jäisi valkoisen miehen hallitseman tarinan jalkoihin.

Kritiikkini vastustamisen strategialle liittyy poliittiseen vasemmistoon. Bishopin mukaan jokaisessa merkittävässä maailmanhistorian käänteessä, osallistava taide on ottanut uuden muodon. Viimeisin käänne, johon osallistava taide kiinnittyy, on kommunismin romahtaminen ja tästä seurannut ilmiselvän elinkeinokelpoisen vasemmistolaisen poliittisen vaihtoehdon puuttuminen.⁷⁸

Vasemmiston suurimmat urotyöt ovat nimenomaan vastustamisen ja jarruttamisen kautta saavutettuja, mutta mielestäni siltä puuttuu kyky tehdä omia, elinkelpoisia ja merkittäviä avauksia. Kriittisen näkemykseni mukaan vastustaminen perustuu säilyttämiselle, jolloin saavutusten johtaminen uusiin muotoihin hankaloituu. Vasemmistoon kohdistuva vastustamisen kritiikki saa tukea myös Rancièreltä, joka väittää tekstissään *The Misadventures of Critical Thought* (2008) taiteelle ominaisen yhteiskuntakritiikin jumiutuneen vanhoihin toimintamalleihinsa.⁷⁹ Vasemmiston ongelmaksi on muodostunut melankolia, jonka tuottama impotenssi toimii vastustamisen strategian voimalähteenä. Rancièren valossa näyttäisi, että vasemmiston vastustamisen strategia on kyllästetty itsesäälillä, mutta samaan aikaan se antaa mahdollisuuden uskotella itselleen, että pärjäämme tarpeeksi hyvin ja asiat olisivat vielä huonommin ilman vastustamista.

⁷⁷ Mouffe 2007, s. 4-5

⁷⁸ Bishop 2012, 276-277

⁷⁹ Rancière 2009, s. 37

Kysymys taiteilijan yhteiskunnallisesta vastuusta on askarruttanut minua jo jonkin aikaa. Olen aikaisemmassa esseessäni *Vapautunut asiakas* (2016) todennut, että löytääkseen uusia keinoja yhteiskunnan kehittämiseen, taiteen on paettava vallitsevaa punavihreää hegemoniaa ja itseään toistavaa kritiikkiä⁸⁰. Toisin sanoen taiteilijoiden on kyettävä kyseenalaistamaan vallitsevan kriittisen taiteen painotukset ja tarvittaessa asetuttava niitä vastaan toimimalla toisin – päivittämällä vastustamisen strategiat ja ottamalla käyttöön siitä johdettavia uusia avauksia. *Minä, Faransis W:n* Isä Jamalin tarinan kohdalla tämä tarkoitti uusien teknologioiden avulla saavutettavaa vähemmistöjen käymiä keskusteluja somen julkisilla alustoilla, niiden tuomista sellaisenaan osaksi näyttämöä ja teatteritaiteen itsekriittistä metatasoa. Todellisuuden esityksellistäminen tarkoittaa tässä tapauksessa yhteyttä taiteen ja elämän välillä kulttuurisen omimisen vastapainona.

2.4 Darknet ja Euronews – Avoin muoto

Lehmannin mukaan draamateatteri suosii perinteisesti yhtenäistä, puhdistavaa ja sulkeistavaa muotoa⁸¹, minkä koen ohjelmoinnin mahdollisuuksien näkökulmasta kuristavana rajauksena. Käyttämäni videosuunnittelun ja mediataiteen ohjelmointiin nojaavat tekniikat mahdollistavat nimenomaan reaaliaikaisen kuvan tuottamisen ja suorien yhteyksien avaamisen näyttämön ulkopuoliseen maailmaan. Avoimen yhteyden mahdollisuus muotoutui opinnäyteprosessin edetessä yhdeksi pääkysymykseksi: tarvitseeko yhteyden olla aidosti live, vai riittääkö pelkkä taltio? Olen kohdannut saman kysymyksen ohjaajien ja näyttelijöiden esittämänä myös aiempien teattereihin tekemiäni videosuunnitteluiden yhteydessä. Tarkastelen tässä kappaleessa *Minä, Faransis W:ssä* käytettyjä live-yhteyksiä näyttämön ulkopuoliseen todellisuuteen. Pohdin mitä näillä yhteyksillä saavutettiin ja mitä vastaavasta avoimuudesta on löydettävissä osallistavan taiteen historian ja draaman jälkeisen teatterin linssien läpi katsottuna.

Esityksen puolivälissä on kohta, jossa kuulusteltava mies istuu huppu päässä korokkeella olevalla tuolilla. Kuulustelijanaisista toinen jää puhumaan kuulusteltavalle ikuisuudesta, universumista ja maailmanlopun hiljaisuudesta. Teksti on osittain mukaelma Georg Büchnerin *Woyzeck*-näytelmän kohtauksesta, jossa tohtori esittelee Friedrich Johann Franz Woyzeckin julmien kokeidensa

⁸⁰ Meriläinen 2016, s. 5

⁸¹ Lehmann 2009, s. 149

koekaniinina. Samaan aikaan näyttämöllä tapahtuvan keskustelun aikana toinen kuulustelijoista menee näyttämön laidalla sijaitsevalle tietokoneelle, joka on ollut nukkumistilassa tähän hetkeen saakka.



Kuva 7. Kuulustelija (Pöntinen), Faransis (Holkko) ja Darknet taustalla

Kuulustelija herättää tietokoneen ja avaa Tor Browser -selaimen⁸², joka näkyy yleisölle sekä tietokoneen näytöltä, että videoveistokseen projisoituna. Teknisesti kohtausten videosuunnittelu on järjestetty siten, että kuulustelijan käyttämän tietokoneen näytön videosignaali kulkee tarkkaamossa sijaitsevaan tietokoneeseen, jota videot esityksessä ajava henkilö hallinnoi. Videoa ajavan henkilön on mahdollista ottaa ruutukaappauksia kuulustelijan tietokoneen näytön tapahtumista. Ajotietokone lähettää veistokseen projisoitavan kuvan, joka on yhdistelmä sekä suoraan kuulustelijan tietokoneelta tulevasta livekuvasta, että ruutukaappauksista. Tämä järjestely mahdollistaa osittain avoimen rakenteen, jossa tietokonetta käyttävä kuulustelija ja ruutukaappauksia ottava videon ajaja ovat sopineet keskenään tietyt avainhetket, joista otettavat ruutukaappaukset jätetään yleisön tarkasteltavaksi pidemmäksi ajaksi. Vaikka hetket joista ruutukaappaukset otetaan on ennalta sovittu, itse ruutukaappausten sisältö ja niiden välissä katsojille näkyvä Tor-verkossa surffaaminen on aidosti avoimen yhteyden vuoksi hallitsemattomasti riippuvainen sen hetkisestä Tor-verkon sisällöstä.

Kuulustelija odottaa, että selain muodostaa suojatun yhteyden darknettiin. Darknet on Googlen kaltaisten hakukoneiden indeksoinnin ulottumattomissa ja perustuu anonymiteetin säilyttämiseen. Näiden ominaisuuksiensa vuoksi darknet on noussut sekä rikollisten, että sananvapaustaistelijoiden keskuudessa suosituksi toimintaympäristöksi. Suomalaiset käyttäjät ovat muodostaneet omia yhteisöjä ja keskustelualustoja darknettiin, joista yksi on Sipulikanava. Kuulustelija avaa linkin Sipulikanavalle, joka ilmoittaa ingressissään:

“Sipulikanava on Tor-verkossa toimiva aidosti anonyymi ja ~~sensuroimaton~~ Ylläpidon diktatuurisesti natsimoderoina kuvalauta. Vaikka kanavalla onkin lähestulkoon kaikki sallittua varaa Ylläpito oikeuden poistaa viestejä ja kuvia - poistolistalla ovat lapokuvat, yksityisihmisten henkilö- ja yhteystiedot sekä selvä spämmäys.”⁸³

Tästä Sipulilaudan kuvauksesta otetaan ruutukaappaus yleisön tarkasteltavaksi. Seuraavaksi kuulustelija skrollaa sivuston alalaitaan, jossa ilmoitetaan sivuston käyttäjä- ja viestimäärät. Käyttäjämäärästä otetaan ruutukaappaus. Surffaus jatkuu. Kuulustelija klikkaa *pääkaupunkiseutu*-linkkiä, josta hän avaa Kallion kaupunginosan oman *Kalliolanka* -keskusteluketjun, jonka otsikosta

⁸² Tor Browser on Tor Project -järjestön kehittämä avoimeen lähdekoodiin pohjautuva selain, joka on suunniteltu anonyymiin surffaamiseen. Selaimella pääsee tavallisten verkkosivujen lisäksi sellaisille Tor-verkon sivustoille, joille ei pääse tavallisella verkkoselaimella.

⁸³ <http://2i7aalqdpiuw36nu.onion/> Vaatii Tor Browserin. Sipulikanavan linkki saattaa vanhentua. Viitattu 7.4.2017.

otetaan ruutukaappaus. Sitten palataan pari sivua taaksepäin ja avataan *Aseet ja puolustusvälineet* -keskusteluketju, jonka tarkoituksena on toimia asekaupan alustana. Hetken myynti- ja ostoilmoitusten selailun jälkeen löytyy 14.10.2016 jätetty myynti-ilmoitus: “Moikka varastossa 5 ak47 Venäjältä jotain kiinostaa ostaa kaikki kerrallaan sovitaan hinta wickerissä wickr ruutikuutio”⁸⁴. Viestiä on jatkettu kertomalla, että 400 luotia löytyy mukaan. Myynti-ilmoituksesta otetaan ruutukaappaus. Kuulustelija jatkaa vielä hetken Sipulikanavalla surffaamista ja päättää selailun johonkin sattumanvaraiseen kiinnostavalta tuntuvaan kuvaan. Tämän jälkeen veistokseen projisoidut ruutukaappaukset pyörähtävät hitaasti ylösalaisin ja suurenevat, kunnes ne katoavat kokonaan näkyvistä.



Kuva 8. Kuulustelijan tietokone vasemmalla ja Darknet-projisointi videoveistoksessa

Koen hämmentävänä, miten usein teatteritaiteen tekijät kokevat tarpeelliseksi kyseenalaistaa videosuunnittelun reaaliaikaisuuden, eli live-tilanteen, joka lähtökohtaisesti on teatterin ominaispiirteiden ytimessä. Lehmann kirjoittaa 1900-luvun vaihteen taidevallankumouksen ja uusien teknologien syntymisen vaikutuksesta teatteriin. Alkoi kokeilujen aikakausi, jossa näyttämötekstien ilmaisupotentiaalia tutkittiin ja pengottiin aiempaa vapaammin. Elokuvan synnyttyä teatteri oli menettänyt yksinvaltiisuuden toiminnallisen ja liikkuvan ihmisen kuvaamisessa, mikä pakotti teatterin kysymään erityiset ominaispiirteensä uudestaan. Teatterin oli käytävä

⁸⁴ <http://2i7aalqdpiuw36nu.onion/muut/res/24349.html#q24388> Vaatii Tor Browserin. Sipulikanavan linkki saattaa vanhentua. Viitattu 7.4.2017.

itsetutkiskeluun ja löydettävä ne ainutlaatuiset ja korvaamattomat asiat, joita sillä oli muihin taidemuotoihin verrattuna. Tuolloin teatterin *differentia specificaksi* nousi erityisesti elävän prosessin luonne.⁸⁵

Nyt-hetken vahvistuminen teatterille tärkeänä ominaisuutena on oleellista huomioida pohdittaessa videosuunnittelun ja mediataiteen reaaliaikaisia mahdollisuuksia verrattuna videotalttioiden käyttämiseen skenografian osana. Videotaltio on suljettuna muotona turvallinen ja varma, mikä tekee siitä draamateatterin luonteelle ymmärrettävän ratkaisun. Näyttelijät tietävät taltion sisällön entuudestaan ja välttyvät yllätyksiltä, mikäli videot ajetaan aina samalla tavalla. Esityksen sisäinen merkitysulottuvuus pysyy vakiona, kun videosuunnittelun sisältö ei vaihtelee. Myös tekniset virhetilanteet ovat harvinaisempia, jos esityksen ei tarvitse nojata live-tilanteiden vaatimiin yhteyksiin, tarkoitetaan niillä sitten kamerasignaaleja, internetyhteyksiä tai muita datasiirtoja. Taltioiden käyttäminen videosuunnittelussa on usein myös taloudellisempaa, koska taltiot perustuvat saman materiaalin toistamiseen, eikä videosuunnittelun toteuttaminen tällöin vaadi teknisesti monimutkaisempaa reaaliaikaisen kuvan ohjelmoinnillista osaamista.

Darknet-surffaus -taltion käyttäminen *Minä, Faransis W:ssä* olisi kuitenkin rajannut pois erään kohtauksen kannalta oleellisen ulottuvuuden: autenttisuuden ja sen tuoman aidon vaaran tunnun. Bishopin mukaan taiteilija voi hyödyntää avointa ja epävarmaa tilannetta autenttisuuden tuomiseen teoksen osaksi⁸⁶. Suora yhteys darknettiin ja Sipulilautaan altisti yleisön todelliselle uhalle. Sipulilaudan sisällöt vaihtelivat jokaisen esityksen välillä, eikä selailua tehneellä näyttelijällä voinut olla etukäteen mitään tietoa hänen ja samalla koko yleisön verkkokalvoille hyökystä materiaalista. Koska anonymiteetti ja lain ulkopuolella operoiminen ovat darknetin ominaispiirteitä, koostui kohtauksen kuvasto usein huumausaineisiin, aseisiin, rasismiin ja alastomuuteen liittyvästä materiaalista. Todellisuuden tuntua korostivat surffaamisesta kuulunut näppäimistön rapina ja hiiren rullauksen rahina, jotka tuntuivat huutavan: tämä näkymä, yhteys, Sipulilaudan keskustelut ja sisällöt olivat tosinta totta! Vaikkakin ne ovat useimmille ihmisille heidän koko elämänsä ajan näkymättömissä pysyttelevä, joskin läsnäoleva kerrostuma yhteiskuntaa.

⁸⁵ Lehmann 2009, s. 99-100

⁸⁶ Bishop 2012, s. 237

Autenttisuuden roolia voidaan kasvattaa ottamalla todellisuus osaksi esitystä, mutta kauppaan kuuluu myös epävarmuuden sietäminen. Draaman jälkeiselle teatterille tämän ei tulisi olla ongelma, sillä se syleilee avointa ja pirstalemaista kokonaisuutta. Lehmann vertaa draaman jälkeisen teatterin samanaikaisuutta ja runsautta kaaosteoriaan, jonka mukaan teatterin tulee olla kiinnostuneempi osarakenteista kuin kokonaiskuvioista⁸⁷. *Minä, Faransis W:n* avoin ja arvaamaton darknetin live-yhteys tuo esitykseen draaman jälkeiselle teatterille ja maailmalle ominaisia piirteitä: mahdollisuuden omaksua merkityksettömyyttä, epäpuhtautta, epätäydellisyyttä, ratkaisemattomia konflikteja ja sovinnon tavoittamattomuutta.

Autenttisuuden ja vaaran tunnun lisäksi darknet-kohtauksella on toinenkin osallistavan taiteen historiaan linkittyvä kontaktipinta. Tämä liittyy länsieurooppalaisen paikkasidonnaisen taiteen käännökseen vuonna 1993, jolloin paikkaa alettiin ymmärtää sosiaalisesti rakentuneena ilmiönä sen sijaan, että sitä tarkasteltaisiin ainoastaan muodollisena tai fenomenologisena historiallisena ilmentymänä⁸⁸. *Minä, Faransis W:tä* esitettiin Helsingissä KokoTeatterissa, joka sijaitsee Kallion kaupunginosassa. Darknet-kohtauksessa selailaan Sipulilaudan Kallion omaa keskusteluketjua *Kalliolankaa*. Kyseinen keskusteluketju kutsuu yleisön tarkastelemaan heitä sillä hetkellä ympäröivää maailmaa uuden linssin läpi. Tämä teatteria ympäröivän todellisuuden kaksoisvalotus on voimakas ele, joka venyttää esityksen skenografian koskemaan näyttämötilan ulkopuolista, sosiaalisesti rakentunutta ja yleensä näkymätöntä paikan ulottuvuutta.



Kuva 9. Kuulusteltavan kidutus ja Euronews

⁸⁷ Lehmann 2009, s. 150

⁸⁸ Bishop 2012, s. 195

Esityksessä on toinenkin kohta, jossa videosuunnittelu perustuu live-yhteyden kautta tulevaan hallitsemattomaan sisältöön. Kohtauksessa kuulusteltava mieshenkilö istuu korokkeella olevalla tuolilla ja hänen päänsä on peitetty mustalla hupulla. Näyttämön takaosassa olevassa projisointiveistoksessa näytetään rauhattoman välkkymisen ja fiktiivisen äärioikeistologon yhteydessä suoraa lähetystä Euronews-kanavalta. Tämä videosuunnittelun avoimen muodon pyrkimys hyödyntää darknet-kohtauksen tavoin autenttisuuden mekaniikkaa, mutta painotus on vaaran tunnun korostamisen sijaan juuri tämän päivän maailmanpoliittiseen diskurssiin kiinnittymisessä. Esityskauden loppupuolella ohjaajan tekemän huomion mukaan Euronews-sisällöt olivat lähes jokaisessa näytöksessä esityksen terrorismia ja turvapaikanhakijoita käsittelevään teemaan liittyviä: Syyrian ja Irakin kriisin, Yhdysvaltojen presidentinvaalien tai Venäjän ja Euroopan välisten suhteiden uutisointia.

Puolalainen arkkitehti Oskar Hansen kehitti 1950- ja 60-luvun taiteessa avoimen muodon käsitteen⁸⁹, jossa arkkitehtuuri nähdään sosiologisena ihmisen toiminnan muovaamana tilana. Bishopin mukaan avoin muoto mahdollistaa rakenteeseen lisäämisen, joka synnyttää olennaisemman suhteen todellisuuteen⁹⁰. Vaikka Hansenin pyrkimykset liittyivät arkkitehtuurin mahdollisuuksiin kannustaa ihmisiä osallisuuteen, näen avoimessa muodossa yhteyden teatterissa tapahtuvaan todellisuuden esityksellistämiseen darknetin ja Euronews-kohdalla: vasta inhimillinen elämä tekee teoksen valmiiksi.

2.5 Syyria ja Irak – Eettinen ja taiteellinen kritiikki

Claire Bishopin *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship* teoksen yhdeksi keskeiseksi kysymykseksi nousee osallistavan taiteen kriteeristön pohtiminen etenkin eettisen ja esteettisen käsitteiden välillä. Sosiaalisesti orientoituneen taiteen ympärillä tapahtuvan keskustelun suurimpia ongelmia on sen taipumus kieltää suhde esteettiseen. Parhaimmillaan osallistavan taiteen diskurssi kykenee näkemään esteetiikan visuaalisuutena ja huonoimmillaan elitistisenä speaktaakkelin viettelyksenä.⁹¹ Molemmissa tapauksissa esteettisen mahdollisuus toimia

⁸⁹ eng. *Open Form*, käännös kirjoittajan

⁹⁰ Bishop 2012, s. 257

⁹¹ Bishop 2012, s. 26

yksilöllisenä ja autonomisena taiteen kokemisen alustana jää kokonaan huomioimatta. Eettisyydellä on taipumuksena nousta dominoivaksi rekisteriksi osallistavan taiteen diskurssissa, jolloin taiteilijan valinnat jäävät oikeudenmukaisuuden, demokratian ja yhdenvertaisuuden jalkoihin tehden taiteesta helposti hampaatonta, kädenlämpöistä ja tarkoituksettoman sotkuista. Seuraavaksi käsittelen kohtausta, jossa Syyrian ja Irakin kaupungeista Instagramiin ladattuja kuvia näytetään osana Suomen turvapaikkapolitiikkaa käsittelevää kohtausta. Pohdin rooliani teoksen luojana ja tekemiäni valintoja suhteessa sekä sosiaaliseen, että taiteelliseen osallistavan taiteen kritiikkiin.

Esityksen loppupuoliskolla on kohtaaminen, jossa kuulusteltavan ja kuulustelijoiden valtasuhteet pyörähtävät hetkellisesti ylösalaisin: kuulusteltavasta miehestä tulee Suomen Maahanmuuttoviraston virkailija ja kuulustelijanaista kielteisen turvapaikkapäätöksen saava pakolainen. Kohtauksen aikana projisointiveistoksessa näytetään kolmesta Lähi-idän kriisialueen kaupungista Instagramiin ladattuja kuvia. Kaupungit ovat Syyrian Aleppo ja Homs sekä Irakin Mosul. Kuvat näkyvät yksi kerrallaan yhden minuutin ajan Instagramin logon ja kyseessä olevan kaupungin nimen kanssa. Kuvissa näkyi tavallisia ihmisiä suomalaisillekin katsojille hyvin tutun oloisissa tilanteissa. Kuvien naiset, miehet ja lapset näyttäytyivät iloisina ja elämänmyönteisinä Instagramiin ladatuissa selfieissä ja tilannekuvissa.



Kuva 10. Turvapaikanhakijat (Condit ja Pöntinen), Migrin asiantuntija (Holkko) ja kuva Mosulista

Kuvat eivät tule suoraan Instagramin API:sta, eli kehittäjälle tarkoitettusta rajapinnasta, mikä on ollut aikaisempien Instagramiin kytkeytyneiden teosteni toimintamekaniikka. Suoran yhteyden sijaan olen valinnut ja poiminut käsin *Minä, Faransis W.* esityksessä näytettävät kuvat. Toisin sanoen todellisuutta ei tuoda sellaisenaan esityksen osatekijäksi, kuin se suoraan Instagramista tarkasteltuna näyttäytyy. Todellisuus toki on Instagramin kuvien muodossa läsnä näyttämöllä, mutta taiteilijana tekemieni valintojen suodattamana. Avainkysymykseksi muodostuu: millä oikeudella olen tehnyt valintoja kaupungeista Instagramiin ladatuista kuvista?

Perusteluita kuvien valitsemiselle autenttisen ja sattumanvaraisen kuvamassan näyttämisen sijaan on useita. Ensinnäkin en suostunut uhraamaan estetiikkaa eettisen ja autenttisuuden alttarilla. Instagramin kuvasto on laadultaan hyvin moninaista ja osittain visuaaliselta ilmaisultaan heikkotasoista. Halusin säilyttää kohtauksen esteettisen ilmitason hyvänä, eli visuaalisen kokonaisuuden korkealaatuisena. Toiseksi pyrin valitsemillani kuvilla asettumaan suomalaiselle yleisölle mediasta entuudestaan tuttua kuvastoa vastaan. Halusin purkaa median ylläpitämää toiseuttamisen mekanismia tarjoamalla kauhun ja kärsimyksen täyteiselle, katsojaansa etäännyttävälle sota- ja kriisikuvastolle vaihtoehdoksi samaistuttavaa ja tuttuutta sisältävää materiaalia. Kolmanneksi halusin nähdä, mitä minulle taiteilijana epätavanomainen ratkaisu tuottaa: voiko todellisuuden sulkeistaminen ja lukitseminen joissain tilanteissa tuottaa taiteelle tarpeellista jännitettä?

1960-luvulla alkunsa saaneet taiteellinen ja sosiaalinen kritiikki asettivat taiteelle hyvin eri vaatimuksia. Taiteellinen kritiikki keskittyy autonomiaan, itsenäisyyteen ja luovaan täyttymykseen kun sosiaalinen kritiikki painottaa yhdenvertaisuutta, läpinäkyvyyttä ja tasa-arvoa.⁹² Ratkaisuni kuratoida Instagramin kuvastoa lopputuloksen taiteellisen laadun takaamiseksi kallistuu taiteellisen kritiikin suuntaan. Mikäli olisin halunnut säilyttää Syyrian ja Irakin kuvaston sosiaalisen kritiikin painotusten mukaisesti autenttisenä ja koskemattomana, olisi lopputuloksesta tullut Instagramin kuvien epätasalaatuisuudesta johtuen katsojakokemusta häiritsevä ja oman intuitioni perusteella mielenkiinnoton. Bishopin mukaan osallistavan taiteen kriteeristö rakentuu liian usein yksiulotteisesti antikapitalismin ja kristillisen “hyvän tahdon” väliin. Tämä eettinen järkeily ei

⁹² Bishop 2012, s. 216

onnistu ottamaan esteettistä osakseen tai ymmärtämään autonomista kokemuksellista aluetta.⁹³ Rajaamalla Instagramin kuvastoa osaksi *Minä, Faransis W:n* Syyrian ja Irakin kohtausta, pyrin kuljettamaan teosta sattumanvaraisesta merkityshorisontista kohti jäsennellympää, mutta edelleen avointa ja monitulkintaista taiteen ja todellisuuden välimaastoa. Tämä subjektiiviseen tulkintaan pohjautuva perustelu painottaa taiteellista kritiikkiä, mutta peruskysymykset säilyvät – onko kuvaston rajaaminen eettisesti oikein ja voinko taiteilijana ohittaa eettisen kritiikin vaatimukset?

Filosofi Peter Dews väittää dekonstruktion ottaneen eettisen käänteen⁹⁴ 1990-luvulla⁹⁵. Eettisellä käännteellä hän tarkoittaa omatunnon ja velvollisuuden, tunnustamisen ja kunnioittamisen, oikeuden ja lain siirtymistä intellektuellin identiteettipoliittikan keskiöön. Eettinen käänne asettuu neoliberaalia individualismia vastaan kääntäen selkänsä visuaaliselle ja esteettiselle, koska ne assosioituvat individualismiin. Osallistavan taiteen kontekstissa taiteilijan tekemät valinnat nähdään helposti ylivaltaana ja täten huonona. Kyseisen eettisen käänteen oppositiossa on joukko filosofejia, joista yksi on aiemmin mainitsemani Rancière. Dokumenttielokuvaa tutkineet Selmin Karan ja Camilla Møhring Reestorffin mukaan Rancière vastustaa eettistä käännettä sanomalla, että mitään suoraa syy-seuraussuhdetta taiteessa realisoidun intention ja poliittisen subjektiivisuuden välillä ei ole. Yksinkertaistettuja johtopäätöksiä tulee välttää sekä spektaakkelin katsomisen ja maailman tilan ymmärtämisen, että intellektuellin tiedostavuuden ja poliittisen toiminnan välillä.⁹⁶ Toisin sanoen eettinen käänne ja taiteellinen estetiikka tuottavat toisistaan irrallaan käytettyinä köyhdytettyä ajattelua ja tarjoavat turhan yksiselitteisen mallin maailmasta ja osallistavasta taiteesta. Pohdittuani yksilöllisen taiteellisen ilmaisun ja autenttisen todellisuuden esityksellistämisen jännitettä *Minä, Faransis W:n* Syyrian ja Irakin kohtauksessa, uskallan väittää, että eettinen on lähtökohtaisesti läsnä taiteen tekemisessä etenkin, jos taide käyttää ympäröivää todellisuutta materiaalinaan.

Bishop tarjoaa väitteelleni tukea kirjoittamalla, että osallistavassa taiteessa eettisyys on aina taiteen lähtökohta ja mielenkiintoisempaa onkin miettiä, mitä valintoja taiteilija on tehnyt, miksi ja millaisia suurempia kysymyksiä teoksessa käsitellään⁹⁷. Aikaisemmin olen sanonut visuaalisen

⁹³ Bishop 2012, s. 40

⁹⁴ eng. *ethical turn*, käänös kirjoittajan

⁹⁵ Dews 2002, s. 33

⁹⁶ Kara ja Reestorff 2015, s. 6

⁹⁷ Bishop 2012, s. 238

laadun olevan yksi kuvien valitsemisen peruste, mutta tämä ei suinkaan ole tärkein taiteellinen kriteerini. Oleellisempaa on se, millaisen taustamateriaalin turvapaikkapolitiikkaa käsittelevän kohtauksen videosuunnittelu tarjoaa yleisön ajattelulle. Yksilön analyysi tapahtuu aina yhteiskunnan sosiaalisia normeja ja ilmiöitä vasten. Tällä hetkellä some-syötteet ja päivittäismediat rakentavat maisemaa kärsimyksen ja tuskan täyteisestä Lähi-idän kriisistä. Kuvat hukkuneista ja räjähdysten vaurioittamista lapsista ovat muodostuneet kaikkien tunnistamiksi ikoneiksi. Kuvasto on päättynyt jopa nykytaiteen kiertoon esimerkiksi taiteilija Ai Weiwein poseeraamassa valokuvassa, jossa hän makaa kuolleen lapsen asennossa rannalla ja Pekka Jylhän veistoksessa hukkuneesta lapsesta *Kunnes meri hänet vapauttaa* (2016).



Kuva 11. Hukkunut syyrialainen lapsi



Kuva 12. Syyrialainen lapsi ambulanssissa

Kuvaston tuo sodan ja kriisin absurdit kauhut eurooppalaisia lähelle, herättää empatiaa ja synnyttää auttamisen halua. Yksittäiset kärsimyksen tarinat ruumiillistuvat ja konkretisoivat kriisin jalkoihin jääneiden ihmisten kohtalot, mutta mitä muita malleja kärsimyksen ikoneista on johdettavissa? Mielestäni tämän empatiaa tavoittelevan mekanismin lieveilmiönä on ihmisten vieraantuminen kriisistä ja etäisyyden kasvaminen. Ihminen pyrkii kääntämään katseensa pois kärsimyksestä ja puhdistautumaan negatiivisista kokemuksista. Harva länsimaalainen pystyy tunnistamaan itsensä tai läheisensä verisen lapsen kuvasta. Jos edellä mainittu kuvasto on se taustakangas, jota vasten yleisö

lähtökohtaisesti tarkastelee turvapaikkapolitiikkaa, miten kohtauksen videosuunnittelu voisi kieltäytyä tästä arkielämää dominoivasta kuvastosta ja mekanismista?

Kuvavalintani pyrkii tavallisuuden ja samankaltaisuuden estetiikkaan – kärsimyksen kuvaston toiseuttamisen sijaan keskiöön nousee Aleppon, Homsin ja Mosulin kuvista sellainen materiaali, johon itse koen samaistuvani ja jossa näen jotain tuttua. Kauneutta, intiimiyyttä, iloa, onnea, yhteisöllisyyttä ja hupailua. Selfieitä ja tilannekuvia maailmasta, joka ei ehkä olekaan niin kaukana. Näyttämöllinen kokonaisuus on ristiriitainen: videosuunnittelun kuvasto tarjoaa tuttuudessaan samaistumisen mahdollisuuden kriisialueiden ihmisiin, mutta vapauttaako turvalliselta näyttävä kuvasto meidät turvapaikanhakijoiden pakkokäännytyksien seurauksista? Rancière on Bishopin omien sanojensa mukaan vaikuttanut hänen ajatteluunsa kahdella tavalla. Ensinnäkin Rancièren mukaan hyvä taide neuvottelee ja tuo esiin jännitteen, joka toisaalta työntää taidetta kohti elämää ja toisaalta erottaa esteettisen aistittavan muusta järjellisestä kokemuksesta. Toiseksi taide voidaan ymmärtää autonomisen kokemuksen piirinä, jossa yksikään mediumi ei nouse etuoikeutettuun asemaan. Taiteellisten muotojen merkitys liikkuu suhteessa niiden käyttöön laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa, eikä niillä ole sellaisenaan fiksattua poliittista kytkentää.⁹⁸ Todellisuuden esityksellistäminen näyttäytyy *Minä, Faransis W*:ssä tämän ajattelun lävitse monisäikeisenä: Syyrian ja Irakin Instagram-kuvaston sulkeistaminen, eli kuvien harkittu valitseminen tarjoaa yleisölle mahdollisuuden rikkoa kriisialueelle suunnatun dominantin eurooppalaisen katseen laadun. Toisin sanoen se haastaa sen intellektuellin viitekehyksen, jonka olemme perineet somesta ja päivittäismedioista Suomen turvapaikkapolitiikan ja Lähi-idän kriisin ymmärtämiseen. Samalla se luo ristivedon todellisuuden ja taiteen sekä turvapaikanhakijoihin samaistumisen ja pakkopalautusten välille.



Kuva 13. Aleppo



Kuva 14. Homs



Kuva 15. Mosul

⁹⁸ Bishop 2012, s. 29-30

2.6 Facebook-profiilit – Sosiaalinen sadismi

Eräs perustavanlaatuinen tapa käsittää teatteri on nähdä se paikkana, jonne yhteisö kokoontuu tarkastelemaan itseään⁹⁹. Rancièren mukaan teatteria koskeva ajattelu liittyy ideaan elävästä yhteisöstä, joka asettuu yhteiseen tilaan ja aikaan muodostaen kollektiivisen ruumiin. Tämä ruumis on joukko eleitä ja havaintoja, jotka tekevät yhteisön tietoiseksi itsestään ja omasta tilanteestaan.¹⁰⁰ Yleisön oleminen teatterin keskiössä on synnyttänyt minulle halun saattaa yleisön jäsenet konkreettisesti esityksen osaksi. Yksi tutkimukseni kysymys on; mitä tapahtuu, kun katsojien Facebook-profiilikuvat varastetaan videosuunnittelun materiaaliksi ja asetetaan taiteen kontekstiin? Oleellista on myös kysyä, miksi koen yleisön ottamisen konkreettiseksi esityksen osaksi niin mielenkiintoisena?

Esityksen viimeisessä monologissa toinen kuulustelijanaisista on yksin näyttämöllä pohtimassa vapautta, köyhyyttä, elämän epätasa-arvoisuutta ja toivon menettämistä. Hän sammuttelee katsojien pöydissä olevat kynttilät ja suunnittelee ääneen terrori-iskua:

“Että pitäiskö mun jättää ens kuun vuokra ja puhelin ja sähköt maksamatta, ja vuokrata sen sijaan kuorma-auto. Ottaa se joku perjantai iltapäivä alle, kurvata siitä Stokkan edestä Aleksanterinkadulle, painaa kaasua pohjaan ja päästellä jalkakäytävää niin pitkälle kuin pystyy, ennen kuin joku kiilaa eteen tai tulee se poliisin luoti. Että tulisko tällöinen murhainstallaatio ymmärrettyä, vai meniskö se jonkun sairaskohtauksen tai liikenneraivon piikkiin?”. ”¹⁰¹

Samaan aikaan videosuunnittelun veistokseen on hitaasti ilmestynyt fragmentaarinen Suomen siniristilippu. Nainen kääntyy veistosta kohden ja projisointiin ilmestyy Facebookin logo ja ihmisten kuvia, jotka vaihtuvat rauhalliseen tahtiin. Kuvat tulevat Facebookista ja ovat *Minä*, *Faransis W.* -esityksen Facebook-tapahtumaan ilmoittautuneiden ihmisten profiilikuvia.

⁹⁹ Haastattelin Lapin yliopistoon tekemääni kandidaatin tutkimusta varten dramaturgi Timo Heinosta vuonna 2015. Heinonen esitteli minulle ensimmäistä kertaa ajatuksen teatterista tilana, johon yhteisö kokoontuu tarkastelemaan itseään.

¹⁰⁰ Rancièr 2008, suom. Porttikivi 2014 s. 7-8

¹⁰¹ Juutinen 2016, s. 44



Kuva 16. Condit katselemassa Facebook-profiilikuvia

Nainen katselee kuvia hetken ajan, kunnes jatkaa monologiaan. Teksti kaartelee mahdollisissa fiktiivisissä terrori-iskun uhreissa: mustassa naisessa käsilaukkunsa kanssa, avuttomassa vanhassa ukossa, rakastuneessa pariskunnassa ja koululaisissa kotimatallaan. Pohdinta siirtyy lopulta uhrien kuvailusta terroristin stereotypian purkamiseen ja kääntää ennakko-oletuksen nuoresta Lähi-idästä kotoisin olevasta muslimimiehestä päälaelleen:

“Ette te osaa minua pelätä. Mä olen tämmönen valkoinen pohjoismaalainen, edelleen keskiluokkaisen näköinen itsestään huolta pitävä nainen. Mietitääs tätä: mitä jos se olisinkin minä, jonka käsilaukkua te lentoasemalla salaa vilkuilisitte, että miksi noin iso laukku? Mitähän se kantaa mukanaan. Että tuon vieressä en ainakaan suostu istumaan?”¹⁰²

Kuten tutkimuksen luvusta 2.2 *Tila – Onko istuminen osallistumista?* on luettavissa, *Minä, Faransis W:n* yksi läpikantava teema liittyy yleisön positioimiseen kuulustelijoiden, eli etuoikeutettujen kiduttajien joukkoon. Mitä tälle asetelmalle tapahtuu, kun kynttilät valkoisten liinojen peittämiltä pöydiltä ovat sammuneet ja heidät itsensä on asetettu näyttämölle? Näen kolme mahdollista, keskenään ristiriitaista tulkintaa projisoinnin profiilikuvista: heidät voi nähdä joko terroristi-iskun

¹⁰² Juutinen 2016, s. 45

uhreina, potentiaalisina terroristeina tai terrorismia synnyttävän painekattilan osatekijöinä. Jokaisessa tulkinnassa yleisö pakotetaan tunnistamaan itsensä väkivaltaisen rakenteen osana.

Argentiinalainen ja länsimaalainen 1960-luvun osallistava taide jakoi käsityksen aktiivisesta ja ajattelevasta katsojasta. Argentiinalaiset hyödynsivät katsojia jopa pakottaen: ihmisiä käytettiin taiteellisenä materiaalina, jotta heidät voitiin tehdä tietoiseksi omasta tilanteestaan diktatuurin sisällä. Esimerkkinä Bishop käyttää *Cicolo de Arte Experimental* -ryhmän taiteilijaa Graciela Carnevalea, joka lukitsi yleisön huoneeseen synnyttääkseen sekä metaforisen, että fenomenologisen ilmiön: yleisö pakotettiin tiedostamaan vangitsemisensa kehollisena kokemuksena, eli heidät laitettiin elämään vangitsevan rakenteen sisään.¹⁰³ Taide voi siis paljastaa sosiaalisen sadismin muotoja asettamalla oikeita ihmisiä ja todellisuuden palasia esille. *Minä, Faransis W:*tä esitetään aikana, jolloin terrorismin uhkaa pidetään verrattaen suurena, vaikka länsimaissa on vuodesta 2002 lähtien kuollut terrori-iskuissa alle 700 ihmistä¹⁰⁴. Suhteellisen pienestä terrorismin riskistä huolimatta vahvistamme muslimeja toiseuttavaa mekanismia antautumalla terrorismin pelolle. Olemme vääjäämättä terrorismia tuottavan järjestelmän osia, oli sen hahmottaminen kuinka loukkaavaa tai vaivaannuttavaa hyvänsä.

Tilanne, jossa taiteilija käyttää ihmisiä materiaalinaan johtaakin Bishopin mukaan usein kuumentuneeseen debattiin representaation etiikasta. Santiago Sierran *250cm Line Tattooed on 6 Paid People* -teoksen tapauksessa vuonna 1999 keskusteluun nousi kapitalismin ja globalisaation mekaniikkojen silkan toisintamisen eettisyys: riittääkö rakenteen pelkkä näkyväksi tekeminen, jos hyödynnettävässä päässä olevaa työvoimaa imetään kuivaksi taiteen nimissä?¹⁰⁵ Facebookin käyttäjät ja heidän toiminnastaan tuotettu data ovat kyseisen yrityksen tärkeintä pääomaa. Poikkeako ihmisten someprofiilien käyttö taiteen kontekstissa yhtään datan hyödyntämisestä markkinoinnin automaation tarkoitukseen? Sierra pyrki tuomaan talouden ja palkan osaksi teoksen kontekstia, jolloin ekonomiasta tuli yksi työn päämateriaaleista – kuten *Minä, Faransis W:*n videosuunnittelu toi somen diktatoimat yksityisyyden rajat osaksi teosta käyttämällä yleisön Facebook-identiteettejä omiin pyrkimyksiinsä.

¹⁰³ Bishop 2012, s. 121

¹⁰⁴ Juutinen 2016, s. 42

¹⁰⁵ Bishop 2012, s. 222-223

Bishopin mukaan osallistavalla taiteella on aina ollut kaksoisvalottunut ontologia. Se on tapahtuma todellisuudessa ja samalla poistettu sieltä. Paradoksit mahdollistavat meille kyvyn kuvitella maailman ja suhteemme siihen uudestaan. Hän kirjoittaa seuraavan tason saavuttamisen olevan kiinni kolmannen termin löytymisestä, minkä tarkoitus on sallia kokemuksemme linkittyminen julkiseen kuvastoon.¹⁰⁶ Haluni käyttää yleisön Facebook-preesenssiä osana esittäviä taiteita liittyy tähän todellisuuden, taiteen ja mahdollisten utopioiden kierteeseen. Koen osallistavan taiteen historiallisen jatkumon kulkevan luonnollisesti aina väkijoukosta massoihin, massoista kansaan, kansasta pois suljettuihin, pois suljetuista yhteisöön, yhteisöstä vapaaehtoiisiin ja vapaaehtoisista autonomisiin toimijoihin, joilla on sekä empaattista, että intellektuellia kapasiteettia ratkoa ongelmia yhdessä.

¹⁰⁶ Bishop 2012, s. 284

III Tulkinta ja johtopäätökset

3. Taiteellinen brief

Kolmannessa luvussa käsittelen lyhyesti aineiston analyysivaiheessa esiin nousseita kysymyksiä käyttäen aiempaa laajempaa tulkinnanvapautta. Luku vastaa samalla kysymykseen, millaisia mahdollisia jatkotutkimuksen polkuja opinnäytteeni tarjoaa. Keskityn tulevissa kappaleissa ajattelun oleellisuuteen, teknologian ja emansipaation suhteeseen sekä laajennetun skenografian kenttään. Käytän apunani sekä historiallisia teoreettisia viitepisteitä, kuten Walter Benjaminin kirjoituksia, että viimeisimpiä laajennetun skenografian tutkimuksia ja muita nykyaikaa valottavia lähteitä.

Harri Mäcklin kirjoittaa tekstissään *Taiteen lopusta ja uuden alusta* yhdysvaltalaisen taidefilosofin Jonathan Gilmoren taiteellisen *briefin* -käsitteestä. Brief tarkoittaa “yksittäisen taiteilijan, tyyliuunnan ja viime kädessä koko tietyn aikakauden käsitystä niistä ongelmista ja päämääristä, joita taide pyrkii ratkaisemaan.”¹⁰⁷ Mäcklinin mukaan brief mahdollistaa taidehistorian eri kausien välisen dynamiikan ymmärtämisen jatkuvana narratiivina sen sijaan, että eri taidekaudet ja -tyylit olisivat vain tapa jäsentää ja esitellä historiaa. Taiteen eri tason briefit muodostuvat suhteessa toisiinsa: yksittäisen taiteilijan brief on historiallisesti ja kulttuurisesti sidoksissa sen hetken taidekentän kollektiiviseen briefiin, joka määrittää taiteen mahdollisuuksia. Brief vaikuttaa niin yksittäisen taiteilijan päämäärään, tekniikkaan ja aihepiiriin, kuin myös siihen, mikä koetaan kunkin taiteenalan kannalta mielenkiintoisena ja oleellisena.

Briefin käsite liittyy keskeisellä tavalla opinnäytteeseeni. Opinnäytteeni on pyrkimys artikuloida taiteellisia päämääriäni ja niistä nousevia kysymyksiä suhteessa esittävien taiteiden diskurssiin. Esittävien taiteiden monialaisella kentällä tutkimukseni on kiinnittynyt nimen omaan laajennetun skenografian kontekstiin. Mäcklin kirjoittaa, että mikäli brief saavuttaa rajansa, tulee se kokonaiseksi eikä voi kehittyä ilman siihen (itseensä) kohdistuvaa uudelleen kysymistä.¹⁰⁸ Lavastustaiteen traditioita uudelleen ajatellut laajennettu skenografia voidaan mielestäni nähdä esimerkkinä perinteisen lavastajan työn briefin täyttymisestä ja sulkeutumisesta. Laajennettu

¹⁰⁷ Mäcklin 2011, julkaistu *Mustekalan* opiskelijateemanumerossa *Tulevaisuuden taide*.

¹⁰⁸ Mäcklin 2011

skenografia rakentaa omaa briefiään institutionaalisen näyttämön, draamalähtöisyyden ja ennakkosuunnittelutradition ulkopuolella. Opinnäytteeni edetessä olen alkanut vakuuttua siitä, että laajennetun skenografian brief tarjoaa henkilökohtaiselle briefilleni hedelmällisen kasvualustan.

Taiteilijan yksilöllisen briefin suhde taidekentän kollektiiviseen briefiin linkittyy aikaisemmin mainittuihin Borgdorffin vaatimuksiin taiteelliselle tutkimukselle. Tutkimuksen tulee kontribuoida laajemmalle yleisölle ja uudelleenmääritellä oman taiteenalan reunaehdot. Borgdorff laajentaa taiteellisen tutkimuksen tiedon tuottamisen vastuuta käsitellessään kontekstia niin taiteen, kuin tieteen kohdalla. Teokset ja taiteellinen toiminta saa merkityksensä aina suhteessa ympäristöönsä ja kontekstiinsa, kuten saa tutkimuskin.¹⁰⁹ Pyrin seuraavaksi soveltamaan opinnäytteessäni syntyynyttä tietoa ja esiin nousseita kysymyksiä laajemmin nyky-yhteiskunnan kontekstissa.

3.1 Ajattelun tärkeys

Itsenäisen ajattelun merkitys nostaa päätään monessa eri vaiheessa opinnäytteen johdannossa ja analyysissä. Huomaan kiinnittyväni sellaisiin malleihin ja teorioihin, joissa teatteritaide nähdään vapaan ajattelun ja vuorovaikutuksen alustana, eikä sen synnyttämää dialogia päästetä sulkeutumaan itseensä. Asetelma, jossa todellisuus ei vain vihjaile itsestään metaforilla, vaan tulee kiistämättömäksi osaksi taidetta, kiinnostaa minua taiteilijana. Yksi opinnäytteeni kantavia vastapareja lienee aistiminen ja tunteminen asetettuna osin poleemisestikin vastatusten analyysin ja ajattelun kanssa. En missään nimessä tarkoita, että taiteen tulisi olla insinöörimäisen loogista ja tarjota valmiita malleja. Päinvastoin, kaipaan taiteelta maisemallista ja ratkaisematonta tilaa, johon voin uppoutua ajatuksieni kanssa. Loukolan määritelmä nyky-katharsiksen taipumuksesta tarjota valmiiksi pureskellun maailmanselityksen sijaan kiihdyttämistä, hämmennystä ja omaan ajatteluprosessiin kannustamista vastaa pitkälti omaa taidekäsitystäni etenkin, jos listaan lisätään kiihdyttämisen vastapainoksi hitaus, toisto ja venytetty aika¹¹⁰.

Paljon luettu yhteiskunta- ja kulttuurikriitikko Walter Benjamin kirjoitti vuonna 1934 julkaistussa tekstissään *The Author as Producer* kirjailijan roolista ja positiosta luokkayhteiskunnassa ja

¹⁰⁹ Borgdorff 2011, s. 56

¹¹⁰ Loukola 2014, s. 24

kapitalismissa teknologioiden kehittyessä. Benjamin esittää huolensa liittyen eräisiin yhä tänään olemassa oleviin uusien teknologioiden tuomiin ongelmiin, joihin palaan seuraavassa 3.2 *Teknologia ja emansipatio* -kappaleessa. Ongelmien sijaan tarkastelen nyt Benjaminin ehdottamia ratkaisuja. Yhdeksi oleelliseksi ratkaisun tekijäksi tekstissä nousee ajattelun ja reflektoinnin rooli niin tekijöiden ja intellektuellien, kuin taiteen yleisön kohdalla.

Kirjailijan tärkein tehtävä on ajatella ja tarkastella omaa rooliaan suhteessa tuotantorakenteisiin. Tämän itsereflektoinnin päämäärä on johtaa aidosti solidaariseen toimintaan työväkeä kohtaan.¹¹¹ Toisin sanoen taiteilijan pitää tunnistaa yhteiskunnan hiljaisia sekä näkymättömiä väkivaltaisia rakenteita ja asetettava suojaamaan niistä kärsiviä ihmisiä. Rakenteiden muuttaminen ei ole mahdollista ilman, että taiteilijat tunnistavat itsensä osana tuotantorakenteita, murtavat ammattikuvien raja-aitoja ja opettavat toisiaan tekemällä muodoiltaan sekä sisällöiltään korkeatasoisia teoksia. Kirjailijan, eli taiteilijan rooli yhteiskunnassa on Benjaminin kirjoituksen valossa nimen omaan intellektuelli ja hänen toimintansa tulee pyrkiä vallankumouksellisen muutoksen tuottamiseen heikko-osaisten hyväksi. Taiteilijan intellektuelli ja yhteiskuntavastuullinen asema saa kaikkua Lifländerin skenografin roolin laajentumisen pohdinnoista:

“Skenografin osallistumistavan laajeneminen tarkoittaa tutkimuksessani myös sitä, että skenografi pystyy työryhmän jäsenenä tai koollekutsujana osallistumaan taiteelliseen toimintaan ja yhteiskunnalliseen keskusteluun henkilökohtaisesta maailmankuvastaan käsin, mikä puolestaan vahvistaa skenografin taiteilija-identiteettiä vasten suunnittelijuutta.”¹¹²

Yleisön oman ajattelun ja taiteiden välisen dialogin näkökulmasta mielenkiintoista on Benjaminin valinta käyttää teatteriohjaaja Bertolt Brechtin eppistä teatteria esimerkkinä siitä, miten teatterin tuotantokoneistoa tulisi muuttaa. Benjamin siteeraa Brechtia, jonka mukaan teatterintekijät eivät ole huomanneet, että heidän käytössään oleva valtava teatterikoneisto onkin itseasiassa vanginnut tekijänsä. Samalla teatteri oli hyväksynyt television ja radion esittämän haasteen siitä, mikä näistä oli lyömättömin viihdeteollisuuden väline. Brecht taas koki, että eepisen teatterin tuli oppia ja omaksua uudet teknologiat – käydä niiden kanssa hedelmälliseen dialogiin.¹¹³ Eeppinen teatteri peri

¹¹¹ Benjamin 1998, s. 102

¹¹² Lifländer 2016, s. 186

¹¹³ Benjamin 1998, s. 99

uusilta teknologioilta montaasin tekniikan, joka edusti Brechtille keinoa keskeyttää katsojaa passivoiva illuusio. Etäännyttävä keskeyttäminen rikkoi illuusion erinomaisen tehokkaasti. Eeppisellä teatterilla ei ollut mitään käyttöä sellaiselle illuusiolle, joka ei kyennyt ottamaan todellisuutta osakseen. Todellisuuden läsnäolo tarkoitti Brechtille ihmisten omien elämien olosuhteita, joita eeppinen teatteri pyrki paljastamaan ja näyttämään heille. Tämä arkielämien olosuhteiden paljastaminen liittyi etäännyttämisen mekanismiin: eeppisen teatterin pyrkimys ei ollut perinteisen teatterin tavoin täyttää yleisönsä tunteella, vaan se pyrki etäännyttämällä saattamaan yleisönsä ajattelemaan niitä olosuhteita, joissa he elivät.¹¹⁴

Mitä vastaavia yleisön oman ajattelun aktivoivia avauksia opinnäytteestäni on luettavissa? Antaako mediataiteen keinoin *Minä, Faransis W*:ssä tapahtunut todellisuuden esityksellistäminen uusia näkökulmia katsojan positiota koskevaan keskusteluun? Kaksi analyysissä esiin noussutta kysymystä palaa mieleeni: Instagramin avulla paljastunut kysymys kriisialueille suunnatun eurooppalaisen katseen laadusta, sekä Facebookin kautta löytynyt kysymys itsestä väkivaltaisen rakenteen osana. Molemmissa tilanteissa sosiaalisen median käyttö osana esitystä mahdollistaa katsojille oman positionsa näkemisen osana ympäröivää todellisuutta. Eettisen ja taiteellisen kritiikin pohdinnan yhteydessä tarkastelin Syyrian ja Irakin Instagram-kuvaston harkittua käyttöä, ja totesin sen rikkovan eurooppalaisille kriisialueelta muodostuvaa stereotyyppistä ja toiseuttavaa kuvaa kärsimyksestä. Sen sijaan kuvaston tarjoama samaistumismahdollisuus tuntui kaventavan turvapaikanhakijoiden ja katsojien välistä etäisyyttä. Sosiaaliseen sadismiinkin liittyvä Facebook-profiilien käyttö puolestaan pakotti katsojat näkemään itsensä terrorismin uhan osatekijöinä: joko (absurdin ja todennäköisyytensä valossa liioitellun pelon hallitsemisena) uhreina, mahdollisina (epäoikeudenmukaisuuden kuormittamina ja vaikutusmahdollisuutensa menettäneinä) terroristeina tai terrorismia synnyttävän (oikeudenmukaisuuden ja inhimillisyyden hylänneen) rakenteen osana.

¹¹⁴ Benjamin 1998, s. 101

3.2 Teknologia ja emansipaatio

Tiedeyhteisön kiinnostus tekniikan ja emansipaation suhteeseen¹¹⁵ on saanut minut pohtimaan, mitä teknologialla on tarjottavanaan emansipaatiolle¹¹⁶ ja miten tekniikka on ymmärrettävissä emansipaation kautta. Mediataiteilijan taustani laajennetun skenografian parissa korostaa kiinnostustani teknologian tarjoamiin mahdollisuuksiin ja toisaalta teknologioiden avaamiin uudenlaisiin haasteisiin. Viimeisen vuosikymmenen teknologian kehitys, kuten sosiaalinen media, alustataloudet, koneäly ja automaatio muovaavat ihmisen mahdollisuuksia työelämässä ja arjessa. Yksilön ja yhteisön välinen vuorovaikutus on sekä monimuotoistunut, että eriytynyt omiin kupliinsa. Tekniikka koetaan perinteisesti joko ihmisyyttä ja työtä uhkaavana asiana tai nykyistä parempaan demokratiaan ja yhteisöllisyyteen johtavana välineenä¹¹⁷. Tarjoavatko mediataidetta, somea ja laajennettua skenografiaa yhdistävät projektit tilan etsiä uudenlaisia horisontteja, jotka ovat vallitsevien odotusten ja käsitysten ulkopuolella?

Yksi opinnäytteeni kantavia teemoja on dialogin merkitys ja eräänlainen arvokas eripura sekä erimielisyys, eli agonismiksikin kutsuttu hyödyllinen kiista. Tämä näkyy erityisesti opinnäytteeni kappaleissa 2.1 *Eri taidekäsitykset synnyttävät jännitteen* ja 2.3 *Isä Jamalin tarina*, joissa käsittelen debatin ja vastustamisen strategiaa osana taiteellista prosessia. Rakentavan keskustelun käyminen ja erimielisyydestä oppiminen vaikuttaa olevan Suomessa somen aikakaudella haasteellista: aivotutkija Katri Saarikivi yrittää selvittää verkon empatiavajeen syitä¹¹⁸ ja kansainvälinen Helsingissä järjestettävä teatterifestivaali tarkastelee Suomen nykytilannetta, “jossa yksinäisyys, syrjäytyminen ja sosiaalisten taitojen puute ovat kehittymässä kansallisiksi ongelmiksi ja jossa julkista keskustelua leimaa vihapuhe ja keskenään samanmieliset vetäytyvät kukin omiin leireihinsä.”¹¹⁹ Toistan nyt erään opinnäytteeni lähtökohtana olleen kysymyksen; voiko sosiaalinen media toimia alustana yhteisten asioiden ratkaisemiselle, vai räjähtääkö se vääjäämättä kasvoille? Mikä panos taiteella on tässä kysymyksessä?

¹¹⁵ Viitataan tässä Tutkijaliiton vuonna 2017 järjestämän järjestyksessä 37:nnen Kesäkoulun teemaan, joka käsittelee tekniikan ja emansipaation suhdetta.

¹¹⁶ Tieteen termipankin mukaan emansipaatiolla tarkoitetaan tasa-arvon saavuttamista vapautumisella holhouksesta tai eriarvoisuudesta. Tieteen termipankki 2.05.2017: Filosofia:emansipaatio.

¹¹⁷ Esitelmäkutsu, Tutkijaliiton kesäkoulu 2017

¹¹⁸ Inhimillisiä uutisia: Netti menee tunteisiin, 16.1.2017

¹¹⁹ Baltic Circle: Suomi – sosiaalisten suhteiden kehitysmää 2016

Benjamin kirjoittaa Brechtin “toiminnallisesta muutoksesta”¹²⁰, joka tarkoittaa edistyksellisen älymystön pyrkimystä vapauttaa tuotannon apparaatti (eli tekninen innovaatio) sorretun työväenluokan hyväksi. Benjamin käyttää valokuvauksen kehitystä esimerkkinä siitä, miten uusien teknologioiden tuotantorakenteita tulisi kyseenalaistaa ja muuttaa. Valokuvaus oli onnistunut kääntämään jopa köyhyyden ja kärsimyksen kuvauksen nautinnon kohteeksi, minkä Benjamin näki kammottavana esimerkkinä siitä, mitä tuotantokoneiston ja teknisen innovaation kritiikitön ruokkiminen tarkoittaa. Ratkaisuksi Benjamin ehdottaa taiteidenvälisyyttä: valokuvalle annettavaa kirjallista otsikkoa, joka repisi sen kulutuksen piiristä ja antaisi sille vallankumouksellisen arvon. Taiteidenvälisyyden lisäksi hän kannusti myös kirjoittajia opettelemaan valokuvaamaan, sillä teknologinen edistyksellisyys on taiteilijan poliittisen edistyksellisyyden perusta.¹²¹

Erityisen silmäänpistävää kapitalismin ja uusliberalismin toimintamekanismien kannalta on Benjaminin käyttämä sanavalinta *hack*. Termi nousee esiin Benjaminin kirjoittaessa tuotantokoneiston, eli kapitalismin kyvystä imeä itseensä jopa vallankumouksellisilta vaikuttavat sisällöt. Hack kuvaa ihmistä, joka periaatteidensa vuoksi kieltäytyy kohentamasta tuotannon apparaattia ja näin kampeaa sitä pois hallitsevalta luokalta sosialismin eduksi.¹²² Sanakirjan mukaan¹²³ sana *hack* on monimerkityksinen ja tarkoittaa mm. kyvyttömyyttä, pärjäämistä, selviämistä, viiltoa, sekatyöläistä, hakkerointia ja tietojärjestelmään murtautumista. Tietokoneslangin sanakirjan Jargon Filen mukaan hakkeri (*hacker*) tarkoittaa henkilöä, joka nauttii tietokoneohjelmien yksityiskohtaisesta tarkastelusta, kokonaisvaltaisesta ymmärryksestä ja niiden kykyjen venyttämisestä¹²⁴. Jos Benjaminin kuvaama *hack* ymmärsi positionsa osana tuotantorakennetta ja kieltäytyi ruokkimasta kapitalismia, on nykypäivän hakkeri tyystin uusliberalismin nielemä: hakkereiden pyrkimys purkaa kapitalismin tuotteita osatekijöihinsä ja käyttää niitä omiin tarkoituksiinsa on käännetty palvelumuotoilun ja innovaatiopolitiikan trendiksi – hackathoneiksi. Hackathonien on tarkoitus parantaa olemassa olevia yrityksiä, luoda uusia tuotteita ja tarjota huippuhakkereille ohituskaista menestykseen¹²⁵.

¹²⁰ eng. *functional transformation*, käänös kirjoittajan

¹²¹ Benjamin 1934, s. 93 ja 95

¹²² Benjamin 1934, s. 94

¹²³ Englanti-Suomi sanakirja: *hack*

¹²⁴ Jargon File: *hacker*

¹²⁵ Ultrahack: Reasons to become an Ultrahacker

Kapitalismin taipumus niellä kaikki aina vallankumouksellisista sisällöistä hakkerikulttuuriin voi tuntua lohduttomalta. Tarvitsee kuitenkin muistaa, että Benjaminin mukaan taiteilijoiden tuli nimenomaan muuttaa uusien teknologioiden myötä tulevia tuotannon rakenteita, eikä vain ruokkia niitä. Tämä muutoksen agenda muistuttaa minua Bishopin mainitsemasta Rancièren ajatuksesta, jonka mukaan todellinen osallistavuus demokratian osana on odottamatonta ja tapahtuu valtaamisen menetelmin¹²⁶. Teknologian ja emansipaation kannalta näen tämän kutsumattoman muutoksen olevan yksi taiteilijan mahdollinen rooli. Voivatko taiteilijat venyttää sosiaalisen median rajoja rakentavan keskustelun ja hyödyllisen kiistan tilana? Kun Rancièreltä kysyttiin, mitä toivo hänelle merkitsee, hän vastasi toivon tarkoittavan luottamusta siihen, että ihmiskunnalla on riittävästi älyllistä ja empaattista kapasiteettia ongelmiansa selvittämiseen¹²⁷. Tämän kapasiteetin valjastaminen uusien teknologioiden, kuten somen avulla ihmiskunnan todelliseksi hyödyksi, lienee yksi taiteilijoiden tehtävä. Joskaan se ei ole ainoastaan heidän harteillaan.

3.3 Laajennettu skenografia 2.0

Päätän opinnäytteeni palauttamalla pohdintani laajennettuun skenografiaan. Lifländer näkee “skenografian alueen edelleen laajentuvana, rinnakkaisten alueiden myötä ja lomassa¹²⁸.” Yksi laajennetun skenografian luonteenpiirteistä on asettua yhteiskunnan muiden osa-alueiden käyttöön näyttämöiden ulkopuolelle: ulkotiloihin, arkiympäristöihin, julkisen liikenteen asemille, urheilukentille, sairaaloihin ja jopa sosiaaliseen mediaan. Pyrin omalla panoksellani saattamaan mediataiteen sekä laajennetun skenografian briefejä yhteen ja muovaamaan lavastustaiteen kenttää kohti videosuunnittelun ja mediataiteen horisonttia. Tarkastellessani *Minä, Faransis W:tä* edeltäneitä töitani teattereihin ja näyttämöiden ulkopuolelle, pystyn tunnistamaan monia ulottuvuuksia, joita voidaan tarkastella lavastuksen näkökulmasta. Etenkin somen ja tilan yhdistelmät, eli Mestojen internetiä hyödyntävät teokset raottavat tilan ja paikan kaksoisvalottunutta ontologiaa mielenkiintoisella tavalla. Olemme uusien teknologioiden ja somen myötä läsnä maailmassa monisäikeisellä tavalla, mikä tarjoaa esittäville taiteille ja etenkin lavastustaiteelle uusia

¹²⁶ Bishop 2012, s. 283

¹²⁷ Rancièrè vieraili Helsingissä HIAP:n kutsumana Suomenlinnassa kesällä 2016.

¹²⁸ Lifländer 2016, s. 185

keskustelunavauksia, mahdollisuuksia oppia ja näin myös laajentaa taiteenalan ajattelua ja käytäntöjä.

Liikehdintäni suunta saattaa vaikuttaa päinvastaiselta laajennetun skenografian vallitsevaan suuntaan nähden: siinä missä laajennettu skenografia pyrkii ulos näyttämöiltä muualle maailmaan, pyrin tuomaan maailman näyttämölle. Skenografian laajeneminen tapahtuu kohdallani teatteritilasta poistumisen sijaan uusien teknologisten mahdollisuuksien myötä. Loukolan mukaan skenografia on taiteenalana auki mediataiteen ehdotuksille, koska skenografia on “siinä mielessä kesytön toimija, että se mahdollistaa paitsi minkä hyvänsä ilmaisukeinon ja mediumin, myös rajattoman määrän tulkintoja, tuntemuksia ja assosiaatioita.”¹²⁹ Palaan lopuksi tähän skenografian kykyyn olla avoin uusille ehdotuksille.

Benjaminin kuuluisa essee vuodelta 1935 *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*¹³⁰ pilkkoo taitavasti uusien teknologioiden myötä tapahtuneita maailmankuvallisia muutoksia. Miten tekniikka muuttaa taiteen luonnetta ja sen kokemista. Miten taiteen yhteiskunnallinen rooli muuttuu rituaalisesta poliittiseksi. Miten taiteen saavutettavuus paranee, mutta etäisyys kuvattavaan kohteeseen kasvaa. Kuinka kuka tahansa voi olla oman työnsä asiantuntija ja *auteur*. Miten ihmisten käsitys ympäristöstä muuttuu. Kuinka havainnoinnista sekä ajattelusta tulee fragmentaarista ja käsityskykyyn tulee syvällisiä muutoksia. Moni näistä valokuvan ja elokuvan tuomista muutoksista kaikuu sosiaalisen median ja post-internet-taiteen aikakaudella. Ihmisten identiteetin muodostuminen, vuorovaikutus, ymmärryksen rakentuminen ja poliittinen asema ovat mullistuneet viimeisen vuosikymmenen kuluessa niin radikaalisti, että muutoksista nousevien kysymysten pohtiminen olisi tälle opinnäytteelle armotta liian suuri tehtävä.

Sen sijaan kiinnitän huomiota Benjaminin esseen kohtaan, jossa hän sanoo, että “taiteen tärkeimpiä tehtäviä on kautta aikojen ollut luoda kysyntää sellaiselle, minkä täydelliseen tyydyttämiseen aika ei vielä ole kypsä.”¹³¹ Tällä hän tarkoittaa sitä, että taiteella on tapana etsiä sellaisia muotoja, jotka ovat saavutettavissa vasta tulevien teknisen kehitysaskeleiden myötä. Nyt muistutan Loukolan väitteestä, jonka mukaan skenografia on avoin kaikille ilmaisukeinoille ja mediuumeille. Huomautan

¹²⁹ Loukola 2014, s. 61

¹³⁰ Englanninkielinen teos *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1935

¹³¹ Benjamin 1989, s. 161

myös, että teatteritaide ei lähtökohtaisesti tarkoita mitään tiettyä muotoa tai sisältöä, vaan teatteri voi olla mitä tahansa. Tämä opinnäyte kirjoittautuu osaksi laajennetun scenografian briefiä kuljettaen mukanaan mediataiteen, todellisuuden esityksellistämisen ja osallistavan taiteen keskeneräisiä kertomuksia.



Kuva 17. Työryhmä (Jussi Matikainen puuttuu): Aleksi Holkko, Liisa Sofia Pöntinen, Aku Meriläinen, Outi Condit, Jari Juutinen ja Teemu Nurmelin

Lähdeluettelo

Painetut lähteet

Abdulkarim, Maryan ja Lindfors, Sonya: *Blackface ei ole OK!* Julkaisussa *TOISEUS 101 – näkökulmia toiseuteen*. UrbanApa, Helsinki 2016

Anttila, Pirkko: *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen*. AKATIIMI Oy, Hamina 2006

Arlander, Annette: *Taiteellisesta tutkimuksesta*. Julkaisussa *Lähikuva 3 / 2013*, Lähikuva-yhdistys ry, Turku 2013

Arlander, Annette: *Charasteristics of visual and performing Arts*. Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Routledge 2011

Benjamin, Walter: *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. (Suom. Sironen, Raija) Kansan Sivistystyön Liitto ja Tutkijaliitto, Jyväskylä 1989

Benjamin, Walter: *The author as producer*. Teoksessa *Understanding Brecht*. (Engl. Anna Bostock) Verso, Lontoo 1998

Bishop, Claire: *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship*. Verso, Lontoo 2012

Borgdorff, Henk: *The production of knowledge in artistic research*. Teoksessa *The conflict of the faculties : perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press, Leiden 2011

Dews, Peter: *Uncategorical imperatives: Adorno, Badiou and the ethical turn*. Julkaisussa *Radical Philosophy* 111, 2002

Grönfors, Martti: *Laadullisen tutkimuksen kenttätömenetelmät*. SoFia-Sosiologi-Filosofiapu Vilkkä, Hämeenlinna 2011

Heinonen, Timo: *Draamallisen teatterin jälkinäytös?* Teoksessa *Draaman jälkeinen teatteri*. Teatterikorkeakoulu ja Like, Helsinki 2009

Hotakainen, Markus: *Tutkimusta Suomessa: Taide + tutkimus = taiteellinen tutkimus*. Julkaisussa *Tieteessä tapahtuu* 4/2014

Hoyer, Dirk: *(Ap)Art Contemporary Art And Utopia*. Aalto ARTS Books, Helsinki 2015

Kara, Selmin ja Reestorff, Camilla Møhring: *Introduction: unruly documentary activism*. Julkaisussa *Studies in Documentary Film* 1 / 2015

Kunnas, Tarmo. *Heideggerin kuriton poikapuoli. Jacques Derridan varhaisia esseitä suomeksi*. Julkaisussa *Helsingin Sanomat* 2014

Lehmann, Hans-Thies: *Draaman jälkeinen teatteri*. Teatterikorkeakoulu ja Like, Helsinki 2009

Lifländer, Elina: *Rytminen tilallisuus - Laajennetun skenografian rytminen tilallisuus*. Aalto ARTS Books, Helsinki 2016

Loukola, Maiju: *Vähän väliä - Näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri*. Aalto ARTS Books, Helsinki 2014

Moilanen, Pentti ja Räihä, Pekka: *Merkitysrakenteiden tulkinta*. Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II*. PS-kustannus, Jyväskylä 2010

Mouffe, Chantal: *Artistic activism and agonistic spaces*. Julkaisussa *Art & research - a journal of ideas, contexts and methods*. 2 / 2007

Mäkelä, Maarit: *The Place and The Product(s) of Making in Practice-Led Research* julkaisussa *Reflections and Connections On the relationship between creative production and academic research*. University of Art and Design, Helsinki 2009

Rancière, Jacques: *The misadventures of critical thought*. Teoksessa *The emancipated spectator*. (Engl. Gregory Elliott) Verso, Lontoo 2009

Rancière, Jacques: *Vapautunut katsoja*. (Suom. Porttikivi, Janne.) Liikkeellä marraskuussa, Helsinki 2014

Tanskanen, Katri: *Tositelevision Woyzeck*. Julkaisussa *Teatteri&tanssi+sirkus* 1 / 2017

Painamattomat lähteet

Juutinen, Jari: *Minä, Faransis W*. Helsinki 2016

Meriläinen, Aku: *Dekonstruktio on dynamiittia sekä muita tieteen ja taiteen liittoja – Haastattelututkimus reaaliaikaisen kuvan mahdollisuuksista osana esittäviä taiteita*. Lapin yliopisto, Rovaniemi 2015

Meriläinen, Aku: *Vapautunut asiakas : Taide ja poliittinen -lukupiirin essee*. Aalto-yliopisto, Helsinki 2016

Metsäpelto, Heli: *Kulttuuritilaisuuksien ei-kävijät : Tarkastelussa nuorten aikuisten teatteripalveluiden käyttämättömyys*. Sibelius-Akatemia, Helsinki 2010

Teatterialan työehtosopimus 2014-2016. Suomen Teatterit – Finlands Teatrar ry. Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto ry Teme

Tutkijaliitto: *Kesäkoulun esitelmäkutsu : tekniikka ja emansipaatio*. 2017

Sähköiset lähteet

Baltic Circle: *Suomi – sosiaalisten suhteiden kehitysmää 2016* (Tarkka osoite: <http://balticcircle.fi/suomi-sosiaalisten-suhteiden-kehitysmää-kokonaisuus-kutsuu-ravistelemaan-vanhoja-toimintamalleja/>) Viitattu 30.4.2017

Etelä-Suomen Sanomat: *Teatteriarvio: Minä, Francis W. istuttaa kaikki hyväosaiset syytettyjen penkille Helsingissä.* (Tarkka osoite: <http://www.ess.fi/uutiset/kulttuurijaviihde/art2325611>) Viitattu 31.3.2017

Inhimillisiä uutisia: *Netti menee tunteisiin.* (Tarkka osoite: <http://www.inhimillisiauutisia.fi/netti-menee-tunteisiin/9074876>) Viitattu 30.4.2017

Jargon file: *Hacker.* (Tarkka osoite: <http://www.catb.org/jargon/html/H/hacker.html>) Viitattu 30.4.2017

Kirkkipelto, Esa: *VIRTUAALISEN MATERIAN JÄLJILLÄ.* Ruukku, 3 (06/06/2013) (Tarkka osoite: <https://www.researchcatalogue.net/view/47685/47686/0/0>) Viitattu 8.05.2017

Mäcklin, Harri: *Taiteen lopusta ja uuden alusta.* (Tarkka osoite: <https://www.mustekala.info/node/35713>) Viitattu 30.4.2017

Rämä, Vihtori: *Valtionosuusteatteri on kuollut! Kauan eläköön valtionosuusteatteri!* (Tarkka osoite: <http://vihtorirama.com/2015/09/10/valtionosuusteatteri-on-kuollut-kauan-elakoon-valtionosuusteatteri/>) Viitattu 28.4.2017

Sipulikanava: Myynti-ilmoitus. (Tarkka osoite: <http://2i7aalqdpiuw36nu.onion/muut/res/24349.html#q24388>) Vaatii Tor Browserin. Viitattu 07.04.2017

Sipulikanava: Sipulikanavan kuvaus. (Tarkka osoite: <http://2i7aalqdpiuw36nu.onion/>) Vaatii Tor Browserin. Viitattu 07.04.2017

The Museum of Modern Art: *Oscar Bony. La Familia Obrera (The Working Class Family)*. (Tarkka osoite: <https://www.moma.org/collection/works/187729?locale=en>) Viitattu 31.3.2017

Tieteen termipankki: Esittävät taiteet:draaman jälkeinen teatteri. (Tarkka osoite: [http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät taiteet:draaman jälkeinen teatteri.](http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taideet:draaman_jälkeinen_teatteri.)) Viitattu 25.04.2017

Tieteen termipankki: Esittävät taiteet:skenografia. (Tarkka osoite: [http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät taiteet:skenografia.](http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taideet:skenografia.)) Viitattu 8.05.2017

Tieteen termipankki: Filosofia:dekonstruktio. (Tarkka osoite: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:dekonstruktio.>) Viitattu 30.04.2017

Tieteen termipankki: Filosofia:emansipaatio. (Tarkka osoite: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:emansipaatio.>) Viitattu 2.05.2017

Ultrahack: *Reasons to become an Ultrahacker*. (Tarkka osoite: <https://ultrahack.org>) Viitattu 30.4.2017

Kuvat

Kuva 1: Aku Meriläinen

Kuva 2, 3, 8, 9 ja 16: Aku Meriläinen (kuvakaappauksia esityksen taltiosta)

Kuva 4: michaelman1n / Instagram

Kuva 5: nilandillustration / Instagram

Kuva 6: ahlakorvenanni / Instagram

Kuva 7, 10 ja 17: Aki Lojonen / Pictuner Oy

Kuva 11: Nilüfer Demir / DHA

Kuva 12: Aleppo Media Centre

Kuva 13: appleuae11icloud / Instagram

Kuva 14: firas_daeoup / Instagram

Kuva 15: bkerzoher10 / Instagram